

العدد الرابع والثلاثون بعد المائة

عَمَّان

مجلة ثقافية شهرية



إهداء ٢٠٠٦

أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية



« سننك مع الأوراق البرداء نتك زهر »!

علمي امتداد أربعة عشر عاماً، وهذا المنبر الثقافي يستمر في الصدور ويانتظام، ويستقطب مع كل عام جديد العشرات من الرموز الثقافية الأردنية والعربية. وأعترف بأن ما تحملناه من جهد كان بسبب ردود الفعل الإيجابية وغير المسبوقة في تاريخ المنابر الثقافية الأخرى، ردود فعل من قامات ثقافية عربية لها وزنها وثقلها وحضورها المتألق في المشهد الثقافي العربي.

وعندما كنا نواجه نفس السؤال من مثقفين جاءوا لزيارتنا من الوطن العربي عن كادر المجلة وهيئة تحريرها، والجهاز الإداري الذي يقوم بالتوزيع والمتابعة، كان جوابنا هو: أنتم كادر المجلة، وهيئة تحريرها وجهازها الإداري. كثيرون لم يصدقوا للوهلة الأولى ذلك إلا بعد أن اطلعوا بأنفسهم وشاهدوا الحقيقة بأم أعينهم. وطوال تلك الفترة لم تنتظر حتى مجرد كلمة شكر لما نبذله، لأننا كنا نؤمن أن مهمتنا الجلية، ونحن نقبض على جمر الإيمان بالثقافة، هي أكبر من كل كلمات الشكر المعنوية أو المكافآت المادية. وعندما أتحدث عن نفسي كرئيس تحرير لهذا المنبر الأردني العربي فإنني لم أتقاض خلال السنوات الممتدة من عام ١٩٩٢ أي منذ صدور العدد الأول وحتى عام ٢٠٠٤ مليماً واحداً على هذا الجهد الإضافي الذي تحملت أعباءه بالإضافة إلى وظيفتي الأخرى التي كنت وما زلت أشغلها. والأكثر من ذلك لم أطالب بأي أجر مادي على ذلك. وفي أكثر من افتتاحية نشرت، كنا نؤكد على الدوام أن الثقافة ليست ترفاً أو إضاعة للوقت، ولكنها المعبرة عن هوية الأمة والمنافحة عن تاريخها وتراثها ومخزونها المعرفي، وهي الجدار الأشد صلابة في مواجهة كل التحديات التي تواجهنا أو تواجه أية أمة أخرى في هذا العالم. وعندما تدمر الحروب المنازل والجسور والطرق، فإن إعادتها إلى ما كانت عليه بعد أن تتوقف تلك الحروب مسألة ليست مستحيلة أو صعبة المأل، ولكن الخطورة تكمن في استهداف مشروع الأمة الثقافية والمعرفي، والذي ثبت هو أن نجاح هذا الاستهداف كان عصياً على التحقيق حد المستحيل، لأن الثقافة كامنة ومتحصنة في عقول المبدعين وضمايرهم.

ويصدر هذا العدد الذي يحمل الرقم «١٣٤» لا أقول أننا تعبنا من مواصلة الرحلة، أو أن الملل قد تسرب إلى نفوسنا، فالعكس هو الصحيح، فلقد شكلت تلك الرحلة، وإن كانت قصيرة قياساً بعمر المنابر الثقافية الأخرى، بلسماً لقلوبنا التي أنهكتها الانكسارات والخيبات المتتالية من حولنا، وشدت من أزرنا وعزيمتنا وأسندت أرواحنا التي أصيبت بضربات متوالية وهي تعيش هذا الواقع المؤلم الذي آلت إليه حالة أمتنا في تاريخها المعاصر.

اليوم لا نملك سوى أن نقول لكل الذين أسهموا في نجاح هذا المنبر الذي كان لهم أكثر مما كان لنا نحن، أولئك الذين وجدوا فيه مساحات لائقة لأعمالهم الإبداعية وجسراً وحدوياً بين مبدعي أقطارنا العربية كافة: شكراً كبيراً جداً جداً تليق بهم ويقاماتهم الثقافية.

ونسأل المولى أجراً إن أخطأنا أو أجرين إن أصبنا.

محتويات

الرفقاء: المصطفى الكيلاني

الرفقاء: كمال فاضل آل شبيب



42

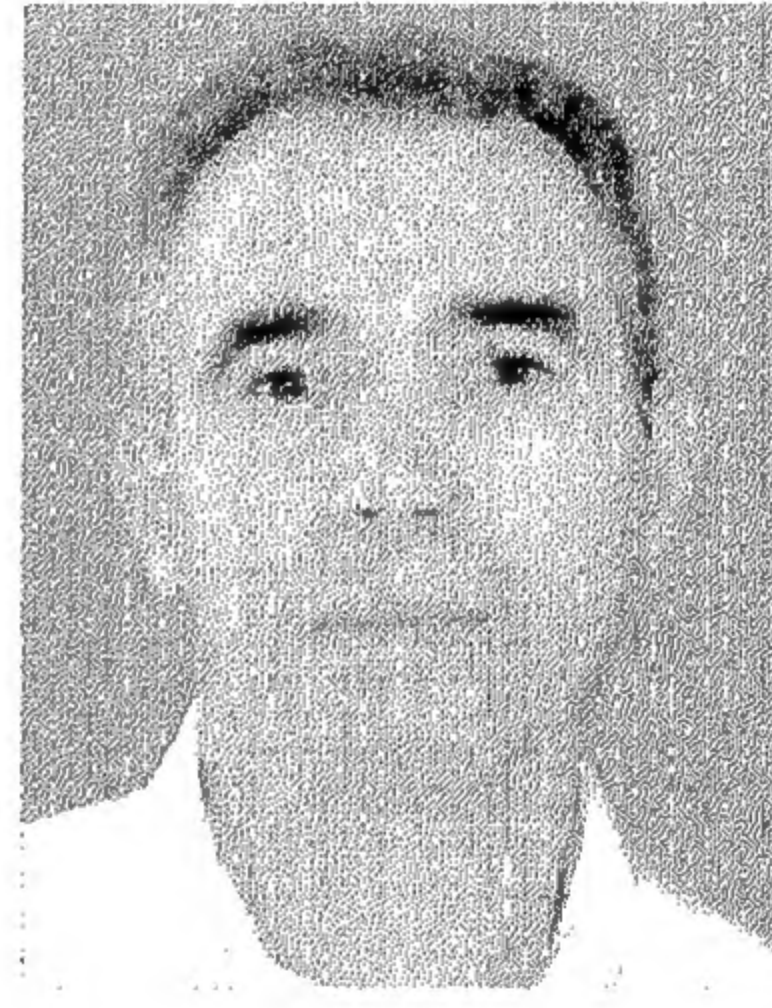
ثيودور درايزر... ثورة على
المؤسسة الأدبية الأمريكية



«فاكهة الصلصال»
إبراهيم الجمولي

16

مواجهة الإرهاب في الرواية
الجزائرية... «تمهيد»
للحبيب المصطفى أمودجا



حوار مع الباحثة في التاريخ
السحرية... ثورة حياة
ممامو لوجلة ممان

المحتويات

٤١	مساحة للتأمل وما بين المبدع والناشر — نادر رنتيسي
٤٢	ثيودور درايزر — مروان حمدان
٤٦	السمات المعرفية والسياق النقدي — خالد اقلعي
٥٠	بنية اللغة في رواية وراء السراب قليلاً — محمد تحريشي
٥٥	نقوش «الراقصون» — مفلح العدوان
٥٦	قليل من الحي يكفي — د. عبد العزيز المقالح
٥٨	على وشك الريح — عيسى الشيخ حسن
٦٠	ماء كالماء تماماً — عزت الطيري
٦٢	مضى أجمل العمر — محجوب العياري
٦٤	الحب تحت المطر — د. عبد السلام المساوي
٦٦	رحلة البحث عن الذات — أحمد زبيير

١	الافتتاحية
٢	الفهرس
٤	حوار مع الباحثة حياة ممامو — (نبيل درغوثي)
١١	نافذة الخط والفكر — د. صلاح جرار
١٢	حوار مع غابرييل غارسا ماركيز — حسين صيد
١٦	مواجهة الإرهاب في الرواية الجزائرية — د. عبد الله أبو هيف
٢٣	مجرد سؤال المسرح الغنائي — ليلى الأطرش
٢٤	في الرواية النسوية — د. إبراهيم خليل
٢٨	المقدمة وأهمية البحث — فاروق مغربي
٣٥	روافد مديح الكراهية — د. مهند مبيضين
٣٦	فاكهة الصلصال — مصطفى الكيلاني

آب / ٢٠٠٦

العدد ١٣٤

إدارة عمان الكبرى

134

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية
د. ابراهيم خليل
ليلى الاطرش
جريس سماوي
يحيى القيسي
موفق ملكاوي

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تليفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

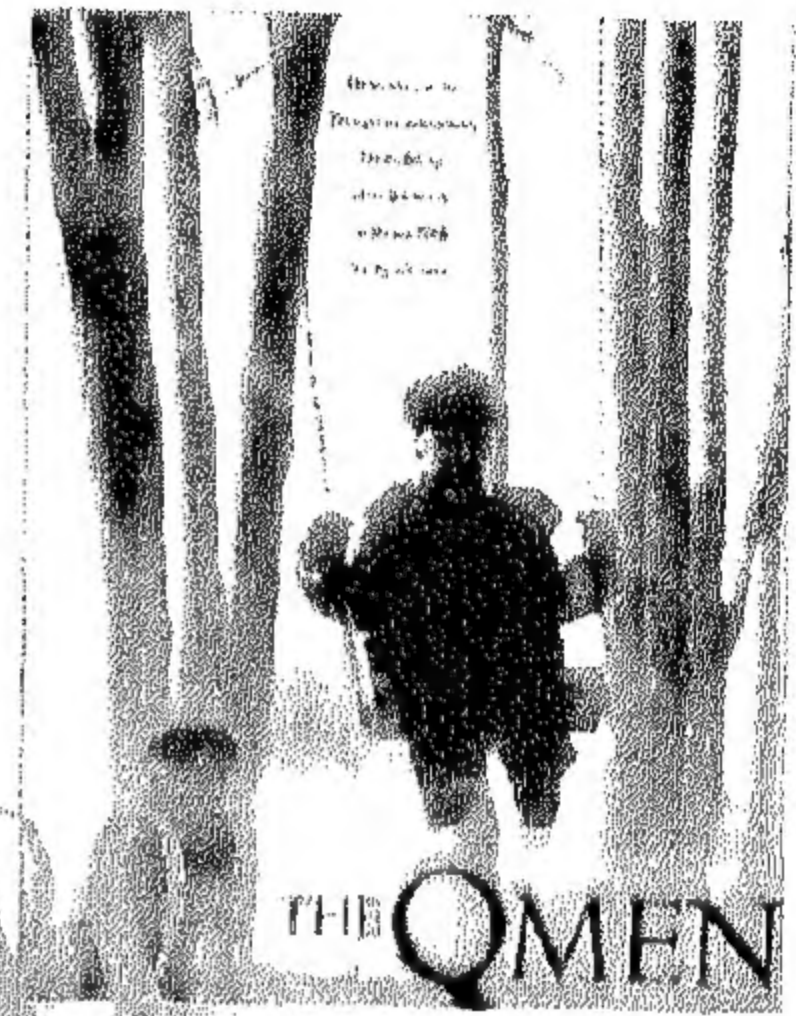
التصميم / الأخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والأغلفة عبر الإيميل
مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
لا نعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

92

إصدار العدد



88

إصدار العدد

- | | | |
|----|-----------------------------|------------------|
| ٦٨ | عمارة يعقوبيان | شهلا المجيلي |
| ٧٠ | المسرح وانفتاح العلاقات | مصطفى بواكيس |
| ٧٤ | ثنائية الوهم والحلم | أحمد القاطي |
| ٧٦ | وراء الأفق «غربة الروح» | د. عزمي خميس |
| ٧٧ | شعرية الرواية وهاجس التجريب | الخامسة علاوي |
| ٨٢ | منكرات تنيسي وويليامز | محمد حسن حبيب |
| ٨٤ | فسيخساء الفاجعة | سعيد بوكرامي |
| ٨٧ | قصة قصيرة «وميض» | سماء علي الصباحي |
| ٨٨ | فيلم الشهر | يحيى القيسي |
| ٩٢ | إصدارات جديدة | د. أحمد التميمي |
| ٩٦ | الأخيرة | غازي النشبة |

- تصنيف القدامى في السيرة النبوية،
تونس ١٩٩٧

- إسلام التأسيس ببلاد المغرب من
الفتوحات إلى ظهور النحل، ط١ تونس
٢٠٠١ ط٢ تونس ٢٠٠٤

- السلطة وهاجس الشرعية الثقافية
الإسلامية، تونس ٢٠٠٥، وهو عمل
ثلاثي كانت مساهمتها فيه بعنوان
«السلطة والشرعية في النظام
الإسلامي المبكر».

- فضلا عن دراسات منشورة بمجلات
مختصة ومحكمة.

حاولنا في هذا الحوار معها أن نرصد
بعضاً من نظرتها إلى البحث التاريخي
اليوم.

❖ في البدء تستهل حوارنا بأسئلة
أساسية: ما هو مفهوم التاريخ؟ ما
هي الحقيقة التاريخية؟ ما هي حدود
الحقيقة؟ كيف يمكن بلوغها؟

- لقد شغل البحث في مفهوم التاريخ
الكثير من الباحثين والدارسين منذ زمن
طويل ومع ذلك فقد اتسم هذا المفهوم
بالتشعب والتعقيد تارة وبالفوضى
تارة أخرى حتى عند أهل المهنة.

حياة عمامو : القول بأن العرب نرجوا من التاريخ قول سطحي واعتباطي

هاورها : نبيل درغوث *

«إن دراسة الماضي تسمح لنا بإجلاء الحاضر من أجل إنارة المستقبل

(التوسير)

الدكتورة حياة عمامو من أهم الباحثين المختصين في تاريخ الإسلام
المبكر حيث يقول عنها المؤرخ والمفكر الكبير هشام جعيط: «حياة
عمامو عرفت عنها الجدلية والنباهة والإطلاع الكبير المتمكن من المصادر
العربية الإسلامية في التاريخ»، وهي باحثة شديدة الانبهار بالمنهج النقدي

للمستشرقين الألمان الذي برز في
أواخر القرن التاسع عشر، مختلفة
مع المدرسة الماركسية في قراءة
التاريخ حيث تنفي أن يكون العامل
الاقتصادي هو المحدد في فهم
أحداث الماضي وظواهره. وتعتبر
أن الإنسان هو الذي يصنع التاريخ
لأنه مصدر الفعل التاريخي.

وتذهب الباحثة حياة عمامو إلى أن
القرآن هو الوثيقة الأصلية الوحيدة
والمصدر الأساسي من مصادر فترة
التاريخ الإسلامي المبكر.

❖ حياة عمامو أستاذة التاريخ
بالجامعة التونسية من مواليد سنة
١٩٥٩ بالمكّين، زاولت تعليمها الثانوي
والجامعي بتونس

❖ صدر لها العديد من الكتب منها:

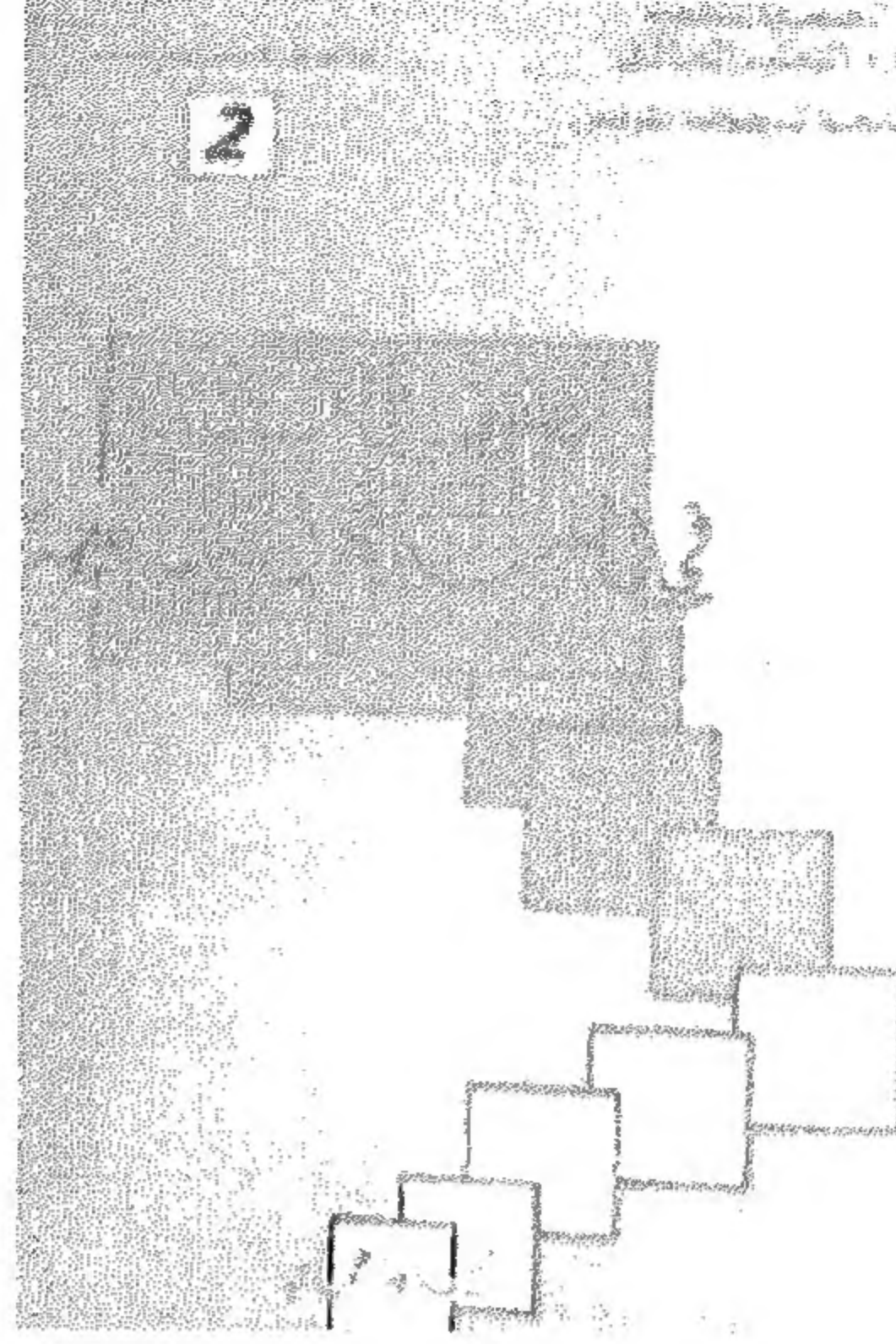
- أصحاب محمد ودورهم في
الإسلام، تونس ١٩٩٦



في أغلب الأحيان مؤقتة في انتظار تطورات أخرى تحدث على مستوى جميع المصادر أو ظهور مناهج ومقاربات جديدة.

❖ لماذا دأب التاريخ العربي والإسلامي على التحقير من شأن الفلاحة واعتبارها من عمل الأذلاء؟ في حين أن الفلاحة هي الحلقة الأساسية والأولى لكل اقتصاد.

- أنا لا أعرف أن التاريخ الإسلامي حقير من شأن الفلاحة واعتبرها عملاً مذلًا بدليل أن المسلمين بدأوا يتوسعون على حساب الأراضي الأكثر خصوبة في العالم المعروف آنذاك مثل سواد العراق وحوض النيل... وقد تم الاستحواذ على الواحات الزراعية مثل خيبر وفدك وقيسية التي تحولت إلى المسلمين منذ عهد النبي. وهذا ما يدل على أن المسلمين كانوا يعتبرون الأرض والزراعة مصدراً مهماً في الحياة. وهذه الأهمية التي كان يعيها المسلمون للزراعة لم يكتسبوها مع الإسلام ولكنها كانت تعود إلى ما قبل الإسلام بدليل وجود حضارات اليمن القديم التي تقوم على الزراعة أساساً، إلى جانب إعطاء هذا القطاع أهمية حيوية في الواحات مثل يثرب، وملكية أثرياء القرشيين لأراضي في الطائف يقضون فيها الصيف. وعند مجيء الإسلام وانطلاق الفتوحات ركز كبار الصحابة على ملكية الأرض باعتبارها أساساً رئيسياً من أسس الثروة. وبالرغم من هذا فإن العرب المسلمين زمن الفتوحات الكبرى لم يكونوا يمارسون النشاط الزراعي بأنفسهم وذلك لانشغالهم بالجهاد وعدم معرفتهم الجيدة بنشاط الزراعة مقارنة بالشعوب التي توسعوا على حسابها، فأقروا المزارعين في الأراضي التي تحولت ملكيتها إلى المسلمين بوصفهم أشخاصاً أو مجموعات لتزرع مقابل دفع الذين يزرعونها للخراج باعتباره ضريبة على استغلالهم للأرض وهو عبارة عن نصف المحصول، ومن ثم لا يمكن البتة أن نقرب باحتقار المسلمين للفلاحة حتى وإن كانوا لا يباشرون خدمة الأرض بأنفسهم. وهذا الأمر لم يقتصر على العرب وحدهم زمن الفتوحات وإنما اشتركوا فيه مع كل



خضوعاً للتوظيف من قبل الزمن والمجتمع، وتستوجب تدخل المؤرخ لإعادة تركيب المادة التي تحويها وملء فراغاتها حتى تؤسس غرضاً علمياً.

إن التاريخ يختلف عن التراث والذاكرة لأنه بأدواته ومناهجه كفيلاً بتحويل المخزون الثقافي غير الواعي إلى مادة مفكرة تصنع علماً.

تقوم الحقيقة التاريخية على إعادة تركيب الأحداث بشكل يجعلنا نقرب أكثر ما يمكن لما حدث فعلاً، غير أن هذا يبقى مرتبطاً بطبيعة المصادر المتوفرة وطبيعة الأحداث أو الظواهر المدروسة، وحتى إن توفر كل ما يجب لبلوغ الحقيقة في الماضي القريب أو البعيد فإن ما نتوصل إليه لا يمكن أن يرقى إلى الحقيقة النهائية لأن كل الحقائق التي نتوصل إليها هي

ولعل هذا ما جعل جاك لوجوف ffoGel.J يعتبر التاريخ من أصعب الميادين للتعريف، وذلك لإمكانية السقوط في الخلط بين هذا المفهوم ومفاهيم أخرى مثل الماضي والتراث والذاكرة.

إن التاريخ باعتباره علماً لا يتمثل في استعادة الماضي كما حدث فعلاً لأن ما بقي من هذا الماضي لا يمكننا من تمثله واستعادته كحقيقة نهائية. ولعل هذا ما جعل البحث في التاريخ يتطور في مناهجه وأدواته بشكل يؤثر باستمرار على تطور النتائج المتوصل إليها وربما قلبها رأساً على عقب.

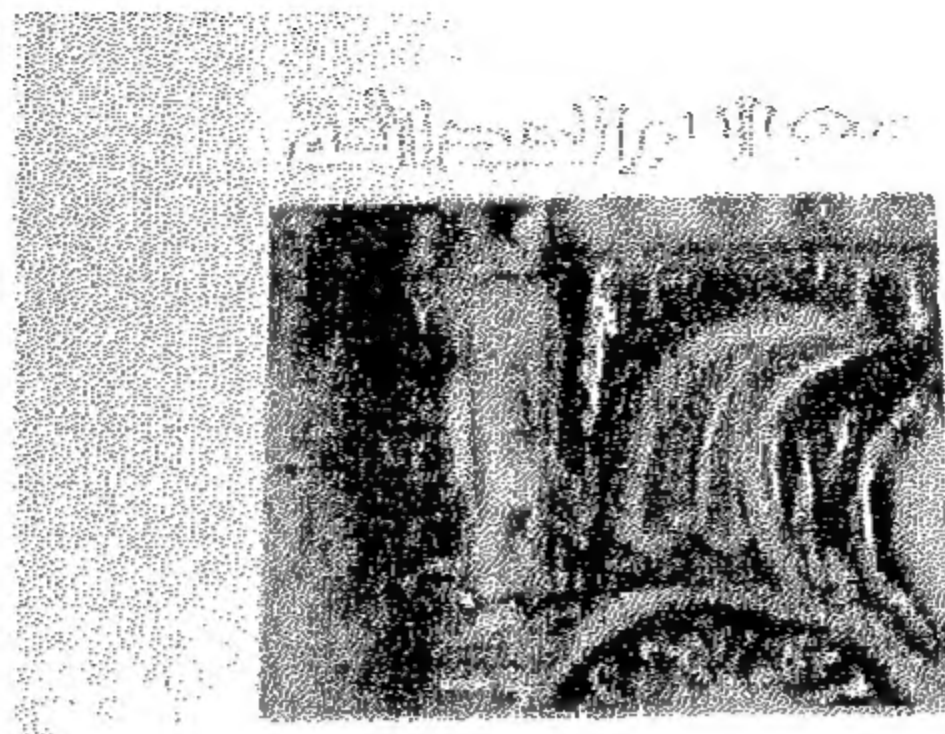
ومثلما يصعب على التاريخ استرجاع الماضي بكل تفاصيله وجزئياته مهما تعددت أنواع المصادر وتنوعت المناهج والمقاربات فإنه يجب استبعاد الخلط بين التاريخ والتراث لأن التراث على حد تعبير الأستاذ جعيط هو «كل ما ورثته مجموعة أو حتى الإنسانية جمعاء عن الأوائل وفي شتى الميادين». أما التاريخ فهو استطلاع الماضي القريب أو البعيد لتفهمه وإفهامه وفك رموزه اعتماداً على مصادر لن تعود بصفتها تلك تراثاً يرعى أو يحفظ وإنما وسائل لاستخراج المعلومات بمنهجية معينة.

خلط آخر يمكن أن يقع فيه الناس بما في ذلك بعض المؤرخين ويتمثل في عدم التفريق بين التاريخ والذاكرة.

في هذا الصدد ذكر لوجوف أنه توجد ميولات حديثة يمكن نعتها بالصيانية تماثل -تقريباً كلياً- بين التاريخ والذاكرة، وربما ترجح الكفة لصالح الذاكرة باعتبارها أكثر «أصلية» و«صدق» من التاريخ على أساس سطحيته وتوظيفه للذاكرة. صحيح أن التاريخ يمثل ترتيباً للماضي خاضعاً للهيكل الاجتماعي والإيديولوجية والسياسية التي يعيش ويشغل فيها المؤرخون، وصحيح أيضاً أن التاريخ كان وسيبقى خاضعاً للتوظيف الواعي من قبل الأنظمة السياسية المعادية للحقيقة، غير أن الذاكرة التي تمثل المادة الخام التي يعتمد عليها المؤرخون لكتابة التاريخ تعتبر في الحقيقة أخطر

لا أعرف أن التاريخ الإسلامي حقير من شأن الفلاحة واعتبرها عملاً مذلًا بل العكس هو الصحيح





أصحاب محمد

ودورهم في نشأة الإسلام

محمد بن عبد الله

المنتهم إلى الحضارات التي
سبقته مثل اليونان والفرس
والرومان...

ولا بد من أن نشير هنا إلى أن
العرب العاديين قد انخرطوا في
هذا النشاط بعد توقف موجة
الفتوحات الكبرى واستقرارهم
في أمصار متفرقة واندماجهم
في الشعوب التي توسعوا على
حسابها.

❖ في ظل ذلك المنهج في
التحليل التاريخي الذي
يدعو إلى التحرر من فكرة
جعل الإنسان مركز التاريخ
وصانعه، هل لك أن تفسري لنا
شعار تاريخ بدون إنسان، لحامله

لوروا لادوري Emmanuel Le Roy Ladurie

- لم أستطع أن أحدد الإطار الذي
ذكر فيه إيمانويل لوروا لادوري قوله
حول أن يكون «التاريخ بدون إنسان».
ولكن بالمعنى الذي وردت به في هذا
السؤال لا يمكن لي إلا أن أعارضها لأن
التاريخ ليس له أي معنى بدون الإنسان،
فالإنسان هو الذي يصنع التاريخ لأنه
مصدر الفعل التاريخي وهو المسؤول
عن صيانة مواده وصياغته من أجل
إفهامه للناس.

❖ ذكر أحد المؤرخين أن العرب كانوا
مبادرين ومساهمين وفاعلين في
الحضارة الإنسانية أيام الأمويين
والعباسيين، في حين أن العرب قد
خرجوا من التاريخ منذ الخلافة
العباسية. فما هو ردك على هذا؟

- إن مثل هذه الأحكام تبدو شديدة
العمومية وسطحية وحتى اعتباطية لأن
التاريخ ليس خطأ مستقيماً يتوقف في
لحظة معينة ليخرج منه أناس ويدخل
فيه آخرون. فالعباسيون ظلوا خلفاء
المسلمين من منتصف القرن الثامن إلى
منتصف القرن الثالث عشر ميلادي،
ورغم تمسكهم بمركزية الخلافة فقد
تأسست بالتوازي مع سلطتهم عدة
كيانات سياسية منها ما هو موال لهم
مثل الأغالبة في القرن التاسع ميلادي
ومنها ما هو معاد لهم مثل الأمويين
في الأندلس انطلاقاً من القرن الثامن

ميلادي والفاطميين في بلاد المغرب ثم
مصر ابتداء من القرن العاشر ميلادي.
في ظل هذه التعقيدات لا يمكن أن
نعرف حسب ما ورد في السؤال متى
كان خروج العرب من التاريخ في العهد
العباسي. وحتى إذا ما سلمنا أن ما ورد
في السؤال يقصد أن العرب في العهد
العباسي لم يعودوا حضارة مهيمنة،
فمن الضروري توضيح أن الحضارات
التي توسع على حسابها العرب
المسلمون تم استيعابها بالكامل، وبهذا
لم تبق سوى الحضارة البيزنطية التي
لم تستعد هيمنتها على العالم مثلما
كان شأنها قبل الإسلام، فضلاً عن
بعض الكيانات السياسية الصغيرة في
غرب أوروبا التي ورغم التطورات التي
حصلت فيها لم تصبح قوى سياسية
واقتصادية مهيمنة حتى بعد سقوط
الخلافة العباسية.

❖ هناك بعض المؤرخين العرب يرون
أن الأتراك هم المسؤولون عن التخلف
الحضاري المريع الذي سقط فيه
العرب. وهل أن المغرب الأقصى وقلب
جزيرة العرب خارج دائرة التخلف
حسب طرح هؤلاء المؤرخين باعتبارهما
لم يكونا تحت لواء الإمبراطورية
العثمانية؟

- إن الرأي القائل بأن الأتراك هم
المسؤولون عن التخلف الحضاري الذي
سقط فيه المسلمون يعتبر حكماً مسبقاً
وفيه كثير من التجني، لأن العثمانيين من

وجهة نظر تاريخية أسسوا إمبراطورية
لا تختلف في أسسها وتوجهاتها عن
الإمبراطوريات التي سبقتها غير أنها
جاءت في إطار تاريخي مغاير مقارنة
بأوروبا التي شهدت الحركة الإنسانية
والنهضة والثورة الصناعية التي
أخرجتها من النظام التقليدي المغلق
إلى نظام الحداثة المنفتح والمنتج. في
هذا الإطار اكتفى العثمانيون لظروف
تاريخية موروثة بإعادة إنتاج نظام
سياسي واجتماعي واقتصادي قديم
تجاوزته الأحداث بالمنطق الذي ساد
في أوروبا انطلاقاً من القرن الخامس
عشر ميلادي وبذلك بدأ ميزان القوى
ينقلب شيئاً فشيئاً لصالح أوروبا رمز
الحداثة والتنوير في حين انخرط
العثمانيون في الدفاع عن مكتسبات
الإمبراطورية التقليدية مع محاولة
الانخراط في الحداثة بتقليد أوروبا
في كل ما من شأنه أن يحافظ على بقاء
خلافة المسلمين. من هذا المنطلق لا
يمكن تحميل المسؤولية للأتراك ونعتهم
بكونهم أعداء العرب لأن الظروف
السياسية والاقتصادية والاجتماعية
والثقافية كانت قبل مجيء الأتراك
لا يمكن أن تنتج إلا نظاماً مشابهاً لما
أسسه العثمانيون حتى وإن كان هؤلاء
المؤسسون عرباً وليسوا أتراكاً.

❖ كيف يمكن توخي الدقة والموضوعية
وكتابة الحقيقة التاريخية عن التاريخ
الزاهن أو ما اصطلح على تسميته
بتاريخ الزمن الحاضر le temps
présent رغم غياب البعد التاريخي
والمصادر الملتبسة مثل «أرشيف الصدور»
وصعوبة تأويل الحدث الآني الذي لا
نعرف بعد نهايته وانعكاساته على
مجرى الأحداث؟

- انطلاقاً من إيماني بأن الموضوعية
ليست حقيقة مطلقة، وأن الحقيقة
ليست نهائية، فإن معالجة أحداث
الزمن الحاضر ليست بالأمر المستحيل
خاصة إذا ما توفرت في المؤرخ المعني
بالأمر كل شروط ممارسة الحرفة
وخاصة على صعيد منهجي. إن المصادر
التي يعتمد عليها مؤرخ الزمن الحاضر
متنوعة ومتعددة ووفيرة ولذلك وجب
عليه توخي الحذر الشديد ولا تحوّل
عمله إلى عمل صحفي أو خطاب



❖ منذ ١٦٧٥ أدخل المؤرخ الألماني كريستوف كبلر تقسيما ثلاثيا على

- إنَّ تعرّضي لمفهوم الشّورى كممارسة سياسية في الثقافة الإسلامية لم يرد بنيةً مقارنته بمفهوم الديمقراطية، بل على العكس من ذلك فقد أردت أن أبين أن المفهومين لا يلتقيان ولا يمكن

- تكمن صعوبة البحث في التاريخ الإسلامي المبكر في قلة أو غياب الوثائق المباشرة مثل الأرشيف والنقائش والآثار الماديّة. وهو في ذلك يشترك



المسلمين يتوسعون شيئاً فشيئاً حتى أمكنهم أن يصبحوا القوة الأعظم في العالم المعروف وقتئذ، وهذا ما فتح الباب على مصراعيه لتأسيس حضارة إسلامية لها مقوماتها المادية والثقافية.

❖ هل بالإمكان أن تبيني لنا تأويلك لواقعة السقيفة؟ بدون أن ننسى هذه الإرهاصات الأولى لهذه الخلافات بين الأنصار والمهاجرين وهي اعتراض المهاجرين من قريش على حمل سعد بن عبادَةَ من الأنصار راية الفتح.

- لقد مثلت حادثة السقيفة - في نظري - أزمة عرضية عاشها المسلمون بعد وفاة نبيهم، وهذا أمر طبيعي لعدم أي مؤشّر في القرآن كفيل بتنظيم العملية السياسية بعد النبي. وقد تمكّن المسلمون من الخروج من هذه الأزمة دون خسائر تذكر لأولى ذكر المهاجرين على الأنصار في القرآن وهو ما يجعلهم أصحاب الشرف الإسلامي الأول لإسلامهم الأقدم. أما عن اعتراض المهاجرين على حمل سعد بن عبادَةَ لراية الفتح فإن الأمر يتطلب تدقيقاً لأن هذه الرواية يمكن أن تكون قد حيكت بعد حادثة السقيفة أو أن سعد بن عبادَةَ لم يكن ليكون حامل راية الفتح أصلاً لأن هنالك من بين المهاجرين القرشيين من هو أولى منه بحملها.

❖ ذكرت في كتابك «أصحاب محمد...» أن هناك ثلاثية أنجزت الإسلام وركّزته هي الوحي والنبي وأصحابه هل أنك هنا مع مقولة أن الإنسان هو صانع التاريخ؟

- الإنسان هو صانع التاريخ فعلاً، ولكن لا يجب أخذ هذه المقولة في معناها المبسط لأن الإنسان لا يمثل كلاً متجانساً، ذلك أن الناس يختلفون في استعداداتهم وتكوينهم ووعيهم بالأمور وهذا ما يضيف على صراعاتهم سمة الغالب والمغلوب، ومهما كان موقع الإنسان في هذا الصراع فهو دائماً صانع التاريخ.

❖ لاحظنا كثيراً في بحوثك ودراساتك اعتمادك على القرآن فكيف يمكن اعتماد القرآن كمصدر من مصادر

مغمورين لا يسمع بهم أحد.

❖ إلى أي المدارس التاريخية تنتمي؟ وهل يمكن أن تعرفيها لنا؟

- يصعب الإجابة على هذا السؤال، وكل ما يمكن قوله في هذا الصدد أنني شديدة الانبهار بالمنهج النقدي للمستشرقين الألمان الذي برز في أواخر القرن التاسع عشر وأتمنى أن أتوصل في يوم ما إلى حذق هذا المنهج لأتمكن من معالجة بعض ما ورد في المصادر العربية الإسلامية بالصرامة والإقناع المطلوبين.

❖ جاء في كتابك «أصحاب محمد ودورهم في نشأة الإسلام»؛ «إن الانتصارات التي صنعها المسلمون للإسلام الدين والدولة والحضارة طيلة القرن الأول للهجرة...» كأنك هنا تفرّق ما بين الإسلام الدين والدولة والحضارة. فهل لك أن توضّحي ما هو إسلام الدين؟ وما هو إسلام الدولة؟ وما هو إسلام الحضارة؟ وما هي الفروق التي بينها؟

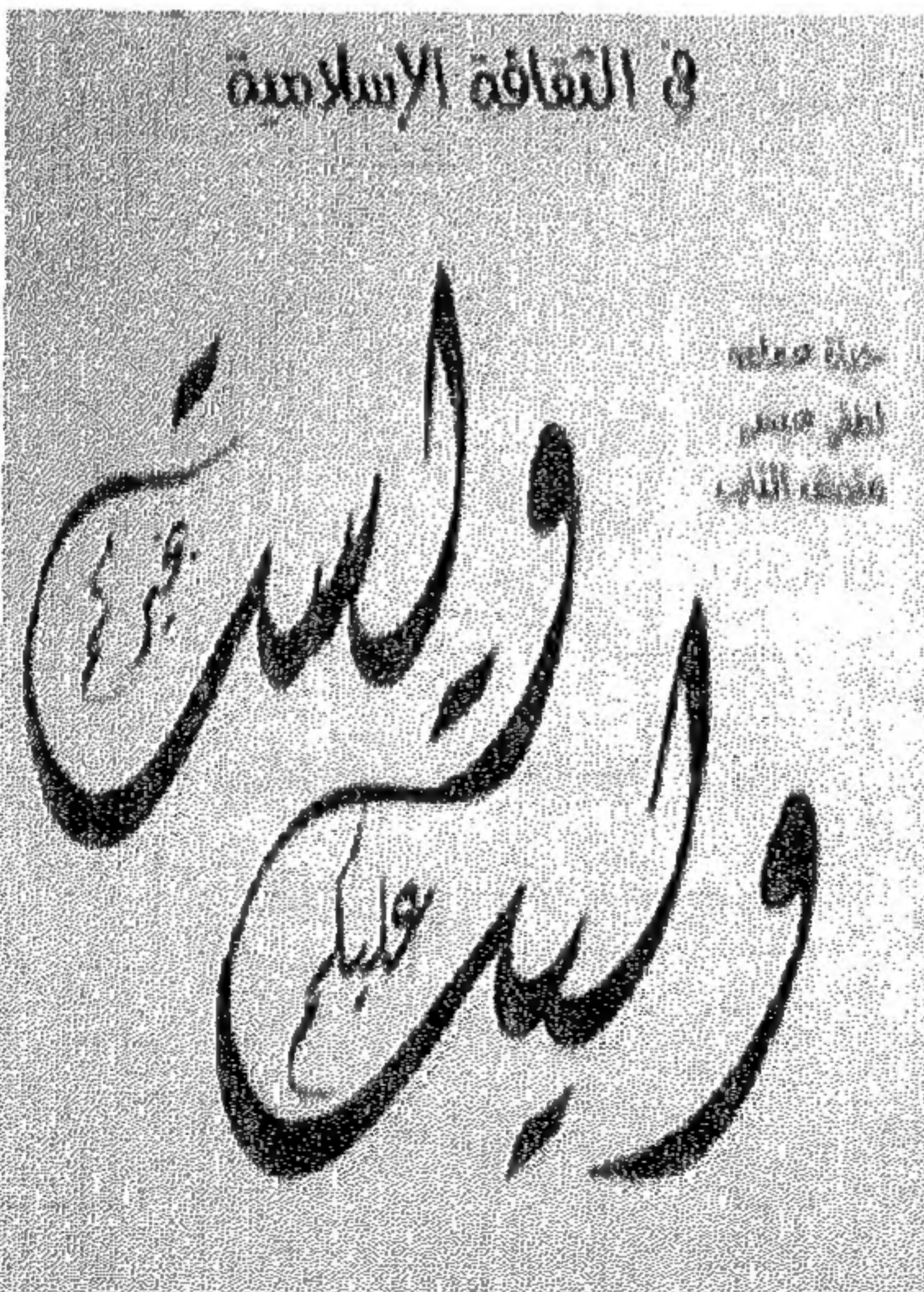
- خلافاً للديانات السماوية التي سبقت الإسلام لم يأت نبي الإسلام بديانة تقتصر على عقيدة تحتوي على شعائر وطقوس ومواعظ قصد تحديد علاقة الإنسان بخالقه، وإنما كان زعيماً سياسياً أيضاً تمكّن خلال إقامته بالمدينة من تأسيس نواة دولة لعل من أبرز مقوماتها المؤسسة العسكرية والنظام المالي اللذين جعلوا

مع تاريخ الحضارات التي سبقته مثل الإغريق والفنقيين والفرس... لذلك فإن دراسة هذه الفترة تعتمد أساساً على نصوص إخبارية وأدبية وفقهية وجغرافية... كتبت بعد ١٥٠ سنة من وقوعها. وقد أثار هذا الأمر حفيظة الكثير من المستشرقين الذين نزعوا عن كل هذه المصادر أي نوع من المصداقية داعين في بعض الأحيان إلى التخلي عن كتابة تاريخ هذه الفترة، وفي أحيان أخرى إلى اعتماد المصادر الأجنبية مثل المصادر اليونانية والسريانية.

إن التعامل مع المصادر العربية المتعلقة بالفترة الإسلامية المبكرة يتطلب ملازمة الحذر الشديد لفهم الإطار الزمني الذي تنزّل فيه الروايات والتسلح بالتقّظ المستمر لمعرفة ما إذا كانت الروايات الواردة في المصادر ملائمة للإطار الزمني ومتماشية مع منطق الأحداث أم لا. إن التقّظ إلى أصليّة الرواية وتقييم مدى صدقها في نقاش ما حدث فعلاً أمر يمكن أن يكتسبه المؤرّخ بطول معاشرته لهذه الروايات وبعتماده الفكر النقدي الصّارم الذي يخوّل التوصل إلى التخلّص من الكثير من الوهم وتجاوز الكثير من التّعقيم وكشف النقاب عن الكثير من المسكوت عنه. وبالرغم من اتّخاذ كل هذه الاحتياطات فإن البحث في تاريخ الإسلام المبكر يبقى أمراً شائكاً وغير مضمون النتائج.

❖ ما تقييمك لواقع البحث التاريخي في العالم العربي اليوم؟

- مع الأسف الشديد يمكنني الجزم بأنه لا يوجد بحث تاريخي في العالم العربي يدلّل انعدام العلاقات بين الباحثين في هذا المجال خارج إطار المؤسسات الأجنبية وخاصة الفرنسية منها بالنسبة إلى تونس، وفيما عدا ذلك فإن مؤرّخي العالم العربي ينقسمون إلى صنفين قائماً أن ينخرطوا في فرق بحث بالاشتراك مع مؤسسات أجنبية وخاصة الفرنسية منها بالنسبة إلى تونس وإما أن ينغلّقوا على أنفسهم فيتحوّل أغلبهم إلى



أسلمة بلاد المغرب

إسلام الناس من القنوجان إلى نواحي النوا



تاريخ الإسلام المبكر

- يعتبر القرآن مهمًا جدًا للبحث في فترة التاريخ الإسلامي المبكر لأنه يمثل -في نظري- الوثيقة الأصلية الوحيدة ولذلك لا بد من اعتماده بوصفه مصدراً أساسياً من مصادر الفترة المدروسة.

❖ حول ما جاء في بحثك، المفاوضات بين النبي محمد وأهل يثرب، التي أسفرت إلى الهجرة من مكة إلى يثرب (المدينة). هل يمكن استنتاج أن هذه الهجرة هي التي أنقذت دعوة محمد من الإجهاض باعتباره حوصراً هو وأتباعه في مكة؟ وهل أن اختيار الرسول الهجرة إلى يثرب لنصرته وفك هذا الحصار له

صلة بالقرابة التي تجمع آل الرسول بأخواله من يثرب؟

- لقد مثلت الهجرة من مكة إلى المدينة منعرجاً حاسماً إذ حولت الإسلام من دعوة صامتة ومعذبة ينحصر مجهودها في محاولة حماية المستجيبين لها من معارضة قريش إلى فعل سياسي وعسكري منظم يسعى إلى محاربة أعدائه للتوسع على حساب أراضيهم المجاورة وضم أكثر عدد من عناصر القبائل المقيمة على هذه الأراضي. لا اعتقد أن هجرة النبي ومن معه من أصحابه المهاجرين إلى يثرب كانت بسبب تواجد أخواله من بني النجار الخرج هنالك، بقدر ما كانت بسبب الأوضاع الأمنية والاقتصادية المتردية بين الأوس والخرج من جهة وبين عشائر كل قبيلة منهما من جهة أخرى.

يقوم أساس عيش هاتين القبيلتين على إنتاج الأرض بواحة يثرب، غير أن التزايد الديمغرافي في الواحة جعل الأرض وما تنتجه لا يكفي لكل من يتواجد عليها. ولعل عدم التكافؤ هذا بين إنتاج الأرض وعدد السكان هو الذي جعل الحروب المنطق الوحيد «للتحاور» بين عشائر يثرب. لقد ساعد هذا الجو المشحون بالصراعات على قبول الأوس والخرج باستقرار الرسول ومن معه بينهم لعلهم بذلك يستطيعون تجاوز خلافاتهم التي وصلت بهم إلى حد استحالة معه العيش، خاصة وأن النبي

وحالة الفوضى التي حالت دونه ودون بلوغ هذه المرتبة. وما يلفت الانتباه في حركة النفاق التي تزعمها عيد الله بن أبي أنها لم تذكر في القرآن إلا في سورة التوبة عندما رفض المنافقون الخروج مع النبي ومن معه إلى معركة تبوك. ولعل تأخر القرآن في ذكر المنافقين ومساواتهم بالمشركين واليهود هو الذي جعل النبي يهادنهم ولا يأمر أصحابه بقتالهم برغم تحمسهم لذلك. ويمكن تفسير موقف النبي هذا بسببين فإما لعدم إعلان هؤلاء المنافقين لعداوتهم الصريحة للنبي ومن معه، وإما إلى حرص الرسول على ألا يفتح على أمته الناشئة جبهات قتال متعددة فحصرها في محاربة المشركين واليهود واكتفى بالنسبة إلى المنافقين بتأليب أصحابه عليهم وخاصة منهم الأنصار الذين تربطهم بهم علاقات رحم.

❖ لماذا وقع تغيب الهجرة إلى الحبشة وعدم إعطائها الاهتمام اللازم مثل الهجرة إلى يثرب (المدينة)؟

- الهجرة إلى الحبشة تختلف جوهرياً عن الهجرة إلى يثرب، ذلك أن الهجرة الأولى لم تكن إلا حلاً مؤقتاً للتجأ إلى النبي لتخليص البعض من صحابته المنتمين إلى العشائر المتفردة في قريش مثل مخزوم وعبد شمس وسهم وجمع للتخفيف من تضيق الحصار الذي ضربه عليهم أهاليهم لثيهم عن اعتناق الدعوة المحمدية، فضلاً على أن الهجرة إلى الحبشة لم يأمر بها القرآن كما هو شأن الهجرة إلى المدينة.

❖ حسب ما جاء في بحثك «المفاوضات...» أن المبايعين في العقبة الثانية ليسوا كل الذين أسلموا أي أن هناك من بايع محمداً ولم يدخل في دينه بمعنى أن هذه المفاوضات سياسية بدرجة أولى. إن محمداً انتقل إلى مرحلة أخرى رسم فيها استراتيجيات جديدة فما رأيك في هذا؟

- من المعروف أن بيعة العقبة لم تتعد من أجل دخول أهل يثرب في الإسلام، بقدر ما كانت من أجل قبولهم للنبي ومن معه في ديارهم مع الالتزام بالدفاع عنهم في حالة تعرضهم إلى خطر. وعلى هذا الأساس فلا غرابة أن يكون من بين المبايعين من لم يعتقد

كان يحمل مشروعا من المنتظر أن يغير نمط عيش السكان هنالك، فضلاً عن تنظيم العلاقات بينهم وبين أجوارهم.

❖ «حركة النفاق» في المدينة هل كانت دوافعها سياسية أي معارضة للدولة؟ أم كانت لها خلفيات دينية؟ باعتبارها غير متحمسة للدعوة في الأصل. ومن هو زعيمها عبد الله بن أبي؟ وما سر هذا التعامل (التكتيك السياسي) الذي توخاه معهم الرسول ولم يكن معهم حاسماً وراديكالياً؟

- لقد تزعم عبد الله بن أبي بن سلول حركة النفاق انطلاقاً من معركة أحد. وكان قبل ذلك قد أعلن إسلامه بالرغم من أنه كان يتهياً قبل هجرة النبي إلى يثرب بقليل إلى أن يتوج ملكاً على الأوس والخرج لولا الصراعات المستمرة

التاريخ بدون الإنسان ليس له أي معنى، فالإنسان هو الذي يصنع التاريخ لأنه مصنع الفعل التاريخي وهو المسؤول عن صيانة مواده وصياغته



الإسلام بعد، علما بأن دخول الأنصار إلى الإسلام مرّ بعدة مراحل بدأت ببيعتي العقبة وانتهت بمعركة الخندق بمن فيهم المنافقين الذين ظلوا داخل المجموعة الإسلامية إلى حدود معركة تبوك.

♦ اعتناق المغاربة النحل الإسلامية (الخوراج، الشيعة، إلخ...) في القرن الثامن ميلادي يشبه القرن الرابع ميلادي حينما خرجت الكنيسة الدوناتيّة (نسبة إلى الأسقف دونات) من الكثرة واعتنق المغاربة هذه الحركة (الدوناتيّة). هل هو تعبير مغربي ونزوع الدائم إلى الاستقلال؟ باعتبار انخراطه

في الحركات الاحتجاجيّة التي يعلن بواسطتها الثورة على السلطة المركزيّة وإن هذه النحل تضمحلّ بعد حين.

- أتفق معك في أنّ النحل الإسلاميّة المغربيّة تشبه إلى حدّ ما النحلة الدوناتيّة المسيحيّة التي اعتنقها البربر في القرن الرابع للميلاد، غير أنّ اعتناق هذه النحل سواء كانت المسيحيّة منها أو الإسلاميّة لم يكن مردّه نزوع البربر إلى الاستقلال بقدر ما كان تعبيراً عن ذاتيّتهم المضطهدة ومعاملتهم الدونيّة من قبل الغزاة الذين رفضوا أن يعاملوهم كأنداد لهم لدونيّتهم المتأصلة حسب هؤلاء الغزاة سواء كانوا روماناً مسيحيّين أم عرباً مسلمين.

♦ ما هو رأيك في تقسيم عبد الله العروي لبلا المغرب إلى ثلاث مناطق على النحو التالي:

- المغرب المفتوح - الخاضع (إفريقيّة: تونس).

- مغرب وسطي (سواحل الجزائر والمغرب الأقصى).

- مغرب صحراوي (جنوب تونس والجزائر والمغرب الأقصى).

- إنّ التقسيم الثلاثي الذي أقامه عبد الله العروي يمكن أن يكون مقبولا إذا ما نظرنا إليه بصفة عامّة، غير أنّ الدخول في التفاصيل للتفريق بين المناطق الخاضعة والمناطق الثائرة يجعل من غير الممكن القبول بهذا التقسيم لأنّ

إسلام التأسيس ببلاد المغرب

من الغنومات إلى ظهور النحل



الخضوع للسلطة والثورة عليها ليس دائما أمرا محسوما يمكن تحديده حسب ما ورد في هذا التقسيم.

♦ أين التاريخ من تكنولوجيات الاتصال كالإنترنت وغيرها من وسائل الاتصال؟ بمعنى مكانة التاريخ في عصر المعلوماتية؟ وما رأيك في مسألة «نهاية التاريخ» وصراع الحضارات؟

مثل كلّ العلوم، استفاد التاريخ كثيرا من تكنولوجيات الاتصال وخاصة فيما يتعلق بالتاريخ الكمي حيث أمكن للمؤرخين المشتغلين في هذا المجال من تجميع معلوماتهم الكثيرة في قاعدة معلومات base des données، تسهلّ عليهم استغلالها والمقارنة بينها ومن ثمّ تخوّل لهم إقامة الجداول والرسوم البيانيّة التي توصل إلى نتائج يمكن نعتها بالضمونة. وفيما عدا التاريخ الكمي سهّلت الأنترنت الاطلاع على رصيد المكتبات العالميّة والاطلاع على محتوياتها دون الاضطرار إلى الانتقال على عين المكان في أحيان كثيرة.

ولا يفوتنا هنا لفت الانتباه إلى أنّ الأنترنت التي سهّلت على الباحثين الاطلاع على ما يوجد في المكتبات الأجنبيّة، لا يزال تطوّرهما دون المستوى المطلوب في تونس وخاصة فيما يتعلق بالمكتبة الوطنيّة.

تقوم فكرة «نهاية التاريخ» على أساس الحتميّة التاريخيّة التي تعتقد أنّ تطوّر المجتمعات الإنسانيّة لا يمكن أن يكون لا

نهائيّا، فكانت نهاية هذا التطوّر الدولة الليبراليّة بالنسبة إلى هيجل والمجتمع الشيوعي بالنسبة إلى كارل ماركس. وقد استعاد فوكوياما Fukuyama في نهاية القرن العشرين الموافق لنهاية الحرب الباردة ليُجعل هيمنة الدّول الليبراليّة على النّظام السّياسي العالمي هي نهاية تطوّر المجتمعات باعتبار أنّ هذا النّظام السّياسي القائم على العدل والحرّيّة كفيّل بأن يحقّق للإنسانيّة جمعا حاجياتها الأكثر عمقا والأكثر أهميّة. غير أنّ المتتبّع للوضع الإنساني منذ انتهاء الحرب الباردة يلاحظ تزايد المجاعات والأمراض وتقلّص الحرّيات حتّى في صلب الدّيمقراطيات الكلاسيكيّة وانعدام توقّر العدالة بين شرائح نفس المجتمع وبين المجتمعات المختلفة وتراجع فرص الحياة الكريمة لكثرة البطالة... لذلك يبدو أنّ نهاية الحرب الباردة لم تنه التاريخ ولكن عادت به إلى مرحلة العبوديّة رغم إعلان مواثيق تحرير العبيد.

♦ قبل أن ننهي حوارنا ماذا تقول حياة عمامو بشكل مختزل في:

- ابن هشام؟

مصدر مهمّ يلزمه تكوين متين للتفريق بين ما هو أصلي فيه وما هو ملفّق.

- الطّبري؟

مصدر ثريّ ما زال ينتظر مزيد الاهتمام في كثير من جوانبه.

- محمّد بن سعد صاحب «الطبقات الكبرى»؟

لا يقلّ أهميّة عن الطّبري وخاصة بالنسبة إلى التاريخ الاجتماعي.

- أبو المهاجر دينار؟

والي من ولاية إفريقيّة اكتسب أهميّته لانتسابه إلى الموالي لذلك يمكن اعتباره نموذجا للاندماج الاجتماعي والصّعود إلى المراتب العليا.

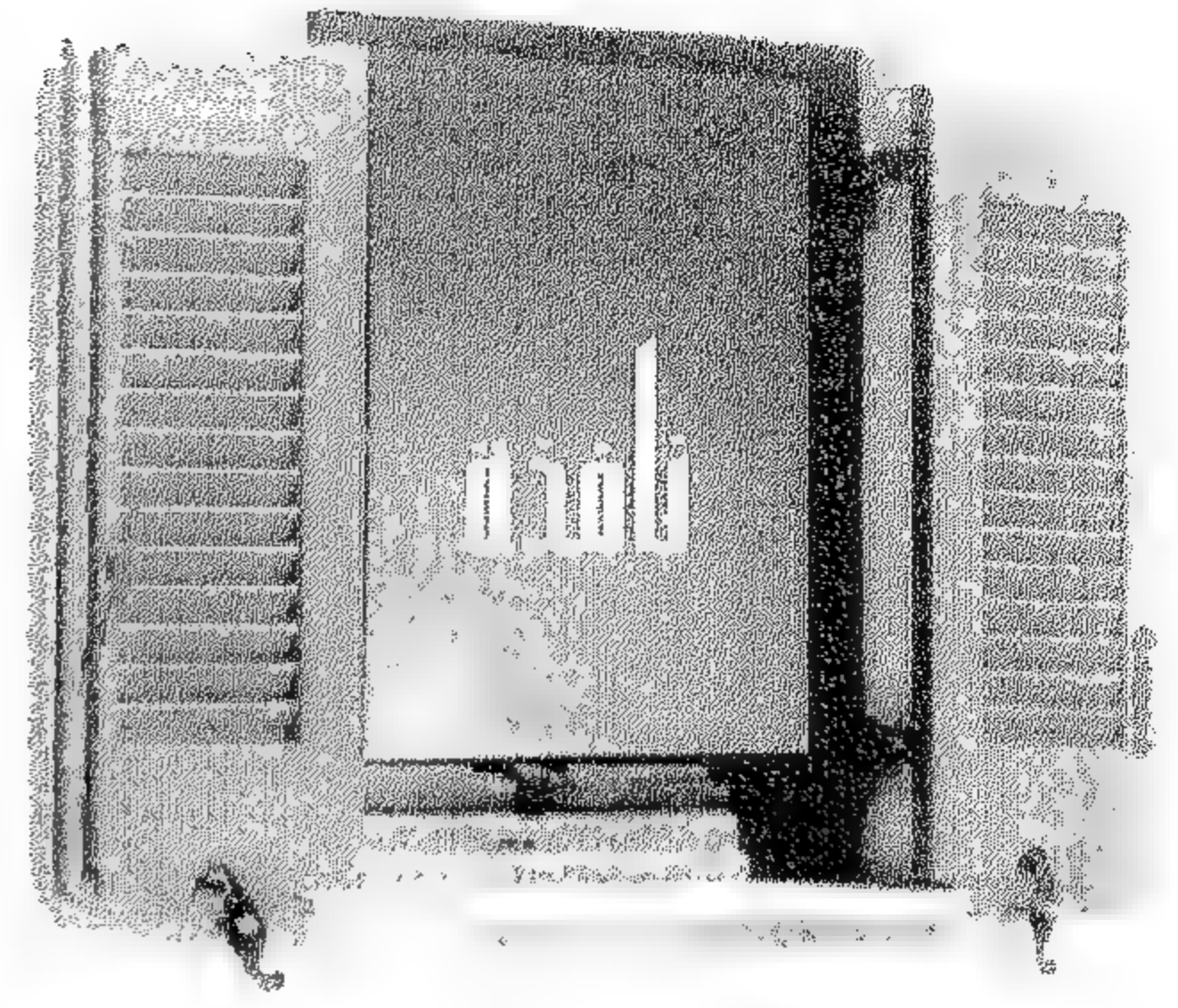
- مدرسة الحواريّات؟

مهمّة جدّا ولكنّها غير مفيدة للبحث في تاريخ الإسلام المبكر.

- هشام جعيط؟

أستاذي وله الفضل الأهمّ في تكويني.

♦ كاتب وصحفي ثقافي من تونس



النَّظْمُ وَالْفِكْرُ

د. صلاح جرّار *

نَمَّ صلة عميقة بين الخطّ والفكر؛ إذ قليلون هم الذين يجوّدون خطوطهم ويكون فكرهم مضطرباً، وكذلك قليلون هم الذين تكون خطوطهم رديئة وتفكيرهم عميقاً ومتوازناً، فجودة الخطّ هي في الغالب علامة على صحة عمل العقل ودقة التفكير فضلاً عن استقرار البنية النفسية للشخص، وقد ربط كثير من علماء النفس بين خطوط الإنسان وحالاته النفسية. ولست أقصد هنا أن يعرف الشخص أنواع الخطوط ويقلدها، فذلك أمر قد يكتسبه المرء بالتعلّم والدرية، ولكن ما أقصده هو وضوح الخطّ وجماله وأناقته مما يريح عين القارئ ويتعلق به قلبه، من غير أن يلتزم بالضرورة بنوع من أنواع الخطوط، غير أن معرفة أنواع الخطوط وتعلّمها ومحاكاتها هي أفضل وسيلة لتعليم المرء كيف يجوّد خطه ويجعل منه جميلاً وواضحاً. إنّ الخطّ هو المعبر عن روح صاحبه وشخصيته وفكره، فالتأنق في كتابة كلمة أو جملة والحرص على توضيحها ما هو إلا دليل على احتفاء الكاتب بمضمون تلك الجملة، وعلى ذلك فإنّ صاحب الخطّ الجيّد الأنيق يكون في العادة صاحب فكر راقٍ، ويكون خطّه الفكري سديداً. إنّ الخطّ وسيلة من وسائل التعبير وبذلك يكون وسيلة من وسائل الاتصال، وكلما كان واضحاً وأنيقاً كلما كان أكثر نجاحاً في تحقيق التواصل مع الآخرين، والتعبير عن الأفكار والاحتياجات والغايات. ومنذ أن تراجع الاهتمام بتدريب تلامذة المدارس على الخطّ، بدأ التراجع في قدرتهم على الكتابة والتعبير، وواكبه التراجع في مستواهم التحصيلي، كما واكب ذلك تراجع في مكانة اللغة العربية لديهم. ولذلك فإنّ من الضروري العمل على إعادة الاعتبار لدروس الخطّ العربي والاهتمام بهذه المهارة، من أجل الارتقاء بقدرة الطالب على التعبير عن نفسه والتأنق في عبارته. كنتيجة طبيعية للتأنق في خطّه. ومن أجل الارتقاء بلغته، وبتحصيله العلمي. إنّ جودة الفكرة عامل أساسي من عوامل جودة الخطّ، لأن صاحب الفكرة الجديدة والتميّزة يعزّ عليه أن يكتبها بخطّ غير مقروء، على الأقل من باب حرصه على تدوينها وعدم التفريط بجزء من عناصرها، فليجأ إلى كتابتها بأوضح خطّ وأجمله، وكلما ازدادت قيمة الفكرة ازدادت عنايته بكتابتها وتدوينها بأوضح ما يمكن انسجاماً مع وضوحها في ذهنه، لأنه يخشى على كل حرف منها إذا ما كتبها بخطّ رديء غير واضح. وفي المقابل فإنّ جودة الخطّ عامل أساسي في جودة الفكرة، إذ يعزّ على من يخطّ خطوطاً جميلة أن يجعل مضمونها ضعيفاً، ولذلك فإنه إما أن يبحث عن نصوص غنيّة بالقيم والمبادئ والمعاني الفريدة، أو أن يبحث عن توليد معانٍ متميّزة وأفكار جديدة وعميقة. فالخطّ والفكرة يؤازر كل منهما الآخر ويحفزه إلى مزيد من الجودة والوضوح والأناقة وعمق الدلالة وروعة التعبير. والخطّ العربي عنصر أساسي من عناصر الحضارة العربيّة، لكونه أولاً وسيلة من وسائل الزخرفة الإسلامية ولا سيّما فنّ العمارة الإسلامية، وكونه مادّة ملايين المخطوطات العربيّة المنتشرة في خزائن المخطوطات في العالم، ولولا الخطّ ما كان للتراث العربي والإسلامي. الذي هو أهم عنصر من عناصر المنجز الحضاري العربي. أن يدوّن ويحفظ وينتقل من من جيل إلى جيل، ولولا التفنن في الخطوط لما كان لهذه المدونات أن تقرأ وتحقق وتنشر وتترك أثرها الباقي إلى الأبد في عقول أهل الفكر والعلم، ولما استطاعت هذه الأمة أن تحافظ على أهم عنصر من عناصر هويتها الثقافية، أو أن تقدم الدليل على إسهامها العميق في المنجز الحضاري الإنساني. صحيح أن التكنولوجيا الحديثة قد وفّرت أنواعاً متنوعة من وسائل الطباعة والكتابة، لكنها لا يمكن أن تستغني عن الخطّ والكتابة بوصفها روح الكاتب التي تميّزه عن غيره، فهي كالبصمة له، وبوصفها أداة زخرفة وزينة وتعبير عن الأمة. إنّ العلاقة بين الخطّ والفكر علاقة تكاملية وتبادلية، فكل واحد منهما يزيد من قوة الآخر، لكنه قد يتفق أن نجد من يملك خطّاً بديعاً لكن فكره ضحل، والسبب في هذه الحالة هو تقاعس الخطاط نفسه في التعبير العميق عن أفكاره الخلاقة، وفي المقابل قد يتفق أن نجد كاتباً مبدعاً ولكن خطّه غير جميل، وفي هذه الحالة أيضاً يرجع الأمر إلى تكاسل الكاتب في تعلّم أصول الخطّ وقواعده وتجويد خطّه وإن كان قادراً على ذلك. إنّ أصل القاعدة أنّ الخطّ الأنيق يعبر عن فكر أنيق، وكلّ ما خالف ذلك فمرجعه إلى خيار الكاتب نفسه وليس إلى الخطّ أو الفكر.

♦ كاتب وأكاديمي أردني

لأنه من المستحيل أن نتنبأ بالأعمال الإبداعية، أو أن نخطط لأي عمل إبداعي. وما هو أكثر من ذلك، كيف يمكن القيام بأي عمل حول ثقافة بدون أن نحدد ما تعنيه هذه الكلمة؟

تبعاً لتعريف اليونسكو، فإنّ الثقافة هي ما يضيفه البشر إلى الطبيعة، وكل ما ينتج بشكل محدد بواسطة كائنات بشرية. أعتقد أن الثقافة هي استخدام اجتماعي للذكاء البشري. وكلما تعمّقنا - كما نعرف جميعاً - فيما يعنيه مصطلح «ثقافة»، سيكون لدينا وقت عصيب لاختزالها في عدة كلمات. ربما تكون الثقافة . وأعتقد أن وزير فرنسا السابق، جاك لانج، هو الذي قال هذا - كل أنواع الأشياء: طهوا، أسلوب كينونة، أو ممارسة جنسية، أو حياة، أو مزيجاً من كل ذلك، والفنون. إنّ لكل فعل معنى ثقافياً إضافياً. يكمن الخطر في أنه كلما اتسع مفهوم الثقافة، أصبح من الصعب معرفة كيف ندافع عنها.

❖ هل يمكن أن تعلّم الثقافة؟

ماركيز: إنني أتعجب في هذه اللحظة كيف أن الفنون والأدب والصحافة (التي تعتبر بالنسبة لي شكلاً من الأدب)

حوار مع جابرييل بارسيا ماركيز :

« أعتقد أنه استقر في ذهني ألا أترجم

أو أبتكر واقعاً جديداً ، بل أن أوجد الواقع الذي

تماثلت معه وعرفته ! »

ترجمة : حسين عيد *

نحمرش الكاتب المرموق في هذا الحوار حول الثقافة وحمائيتها وأدب أمريكا اللاتينية والواقعية السحرية وجمهور القراء. كما

تناول حديثه الموهبة والإلهام والتأثير وحرفة الأدب وأهمية العمل والتفرغ للكتابة وتجربته الخاصة في إنشاء ورشة لكتابة القصة السينمائية.

❖ هل يمكن حماية ثقافة ما؟

ماركيز: إنّ السؤال الجوهري، الذي يجب أن تطرحه الحكومات والناس المهتمون بالثقافة، هو ما هو نوع الحماية، التي يمكن أن تقدمها الدولة للثقافة، بدون أن تتدخل فيها وتهيمن عليها، والأهم من كل ذلك بدون أن تجعلها تابعة لفلسفة الحكومة السياسية. تكمن المشكلة مع وزراء الثقافة في أمريكا اللاتينية في إخضاعهم لتقلبات السياسة القومية. وتكون لأزمات مجلس الوزراء نتائج غير مباشرة على النشاط الثقافي. تتقدم السلطة بفعل حكومة يتبعها تعيين وزير ثقافة ليس له أي اهتمام بالثقافة، أو يعارض سياسات الوزير السابقة. وبناء على ذلك تعتمد الثقافة على سلسلة من مدخلات ومخرجات ليس لديها ما تفعله مع الثقافة، ويرتبط كل ما تقوم بالسياسة، والأسوأ حين تكون تلك السياسة موالية.

ينبغي أن تدعم الثقافة بتوفير الشروط، التي تطورها بحرية. لكن ذلك يخلق مشاكل كبيرة في الحياة العملية،



اليومية. أحاول أن أفسر العالم وأبدع فنا من الحياة اليومية ومن المعلومات، التي اكتسبتها بانتظام عن العالم، بدون أفكار مسبقة من أي نوع. ذلك هو السبب، في أن الحوارات، تجبرني أسئلتها على أن أعطي أجوبة محددة، تكون شديدة الصعوبة بالنسبة لي. وينبغي أن تكون وجهة نظري حقيقة أصلية. ذلك هو كيف أعمل ككاتب. أعتقد أنني أستطيع أن أبرهن على أن كل سطر من كتبي قد ألهم بواسطة حقيقة أصلية، شيء إما أن أكون قد أخبرته به، أو خبرته، أو علمت به.

♦ في عالمك، تشمل المعلومات عدة أشياء...

ماركيز: ذلك صحيح. قال الناس إن روايتي «مائة عام من العزلة» تتضمن أشياء غير قابلة للتصديق، ولم تحدث أبدا. لكن، بالنسبة لي، فإن هذه الأشياء تتوافق مع خبرات الحياة الفعلية. تركت بعض قراءاتي علامتها علي مدى الحياة، وللمثال، كتاب مجلد وجدته ذات مرة في سيارة نقل، كتاب لم أكن قد سمعت عنه من قبل أبدا. كان كتاب «ألف ليلة وليلة». وقد أمضيت سنوات حياتي المبكرة مطاردة برؤى بسط طائفة وجن ينشق من مصابيح. كان ذلك عجيبا.. وبالنسبة لي كان ذلك صادقا تماما.

الأكثر من ذلك، واحدة من الحوادث، التي كانت أكثر إثارة لي وبدأت الأكثر فانتازيا، كانت جديرة بالتصديق - قصة الصياد الذي طلب من جاراته أن تعيره بعض رصاص كثرالات لشبكته، وقد وعداها أن يعطيها بالمقابل أول سمكة يصطادها. أعارته الرصاص، وأوفى بوعده. وحين شقت المرأة السمكة، اكتشفت لؤلؤة بداخلها. الحياة مليئة بأشياء طبيعية تفشل المخلوقات البشرية العادية في أن تراها. يكمن ذكاء الشعراء في أنهم يرون غير المؤلف في العادي.

وهكذا، كان السؤال الذي طرحته على نفسي: لماذا لا ينبغي على الناس، التي آمنت بالبسط الطائفة في «ألف ليلة وليلة»، أن تؤمن بأن الطيران قد وقع في قريتي نفسها أيضا؟ لا توجد بسط في قريتي، لكن هناك حصص، لذلك



ذلك الشيء البالغ الأهمية - الذي يعتبر ثقافة أساسية. لا أستطيع أن أتخيل كيف يستطيع أي فرد أن يفكر في مجرد كتابة رواية بدون أن تكون لديه على الأقل فكرة غامضة عن عشرة آلاف سنة ماضية من الأدب، إذا كان عليه - أو عليها - أن يعرف فقط وجهة نظره الخاصة. ومن ثم يجب أن يعتاد الكاتب على عمل روتيني يومي، لأن الإلهام لا يهبط من السماء. يجب عليه أن يعمل على كل كلمة، في كل يوم من أيام الأسبوع.

تعتبر الكتابة حرفة، حرفة صعبة تتطلب كثيرا من التركيز والنظام، مثلما يتطلب الفن التشكيلي والتأليف الموسيقي. وبالعامل عليها، سيصبح الفرد الذي يستطيع أن يحكي قصة كاتباً، ولن يحقق أي فرد آخر ذلك أبدا، سواء عمل أو عملت بجهد عليها. إنه الأمر نفسه مع الموسيقى. إذا علمت أطفالك لحنًا، فسيكون بعض منهم قادرا على ترديده كما هو، بينما لن يتعلم البعض الآخر أبدا.

♦ هل تنظر إلي نفسك كمفكر؟

ماركيز: ليس بشكل كامل، فالفكر - كما يبدو لي - هو شخص له أفكار مسبقة تقريبا، تجعله. أو تجعلها. في محاولة مقارنة باستمرار مع الواقع. وفي الحقيقة، فإن المفكر يحاول أن يفسر الواقع من خلال أفكاره أو أفكارها. إنني أعيش بعيدا عن أسلافي، وبعيدا عن وقائع الحياة

والسينما (التي تعتبر فنا بكل تأكيد)، ينبغي أن تعلم، إن تعليما من هذه النوع يجب أن يكون عرضيا، وينبغي أن يكون غير رسمي.

كان لدي ورشة عمل تدعى «كيف تحكي قصة»، وذلك في مدرسة السينما في «سان أنطونيو دي لوس برناس» في كوبا، حيث كان يجلس حول مائدة بحد أقصى اثنا عشر شابا يتمتعون بخبرة في كتابة السيناريو. كنا نحاول أن نعرف إذا كان ممكنا إبداع قصص بشكل جمعي، وأن نرى إذا كانت معجزة الإبداع يمكن أن تتم حول مائدة. كنا أحيانا ننجح في المحاولة. كنت قد انطلقت بأن سألت أحدهم حول الفيلم الأكثر حداثة من بين ما رأي: «خبرني عمّ كان يدور الفيلم؟». كان بعض منهم يعرف كيف يحكي قصة، بينما لا يستطيع آخرون. قد يجيب أحدهم «إنها قصة فتاة ريفية واجهت متناقضات حياة مدينة حديثة». ثم يقول جاره «كانت فتاة الريف قد سئمت أسرتها، لذلك سرعان ما وثبت ذات يوم إلى أول باص يمرّ بالجوار، وهربت مع السائق، وقابلت...». ويبدأ في سرد قصة الفتاة حادثا تلو آخر.

كان الشاب الأول موهوبا، لكنه لم يعرف أبدا كيف يحكي قصة، لم يولد بموهبة سرد القصص. الرفيق الثاني، الذي يعرف كيف يحكي قصة، كان ما زال أمامه طريق طويل قبل أن يصبح كاتباً. كان عليه أن يكتسب (التكنيك).

العالم المتحدث باللغة الأسبانية، أو العالم على اتساعه؟

ماركيز: إنَّ أهم شيء هو أنه ينبغي أن نستميل جمهورنا الخاص. إذا قررنا أن نفعل ذلك، فانه يعني أننا قلنا شيئاً صالحاً، وعندئذ فقط سنثير اهتمام بقية العالم. لا يكتسب الكاتب جمهوراً بالصدفة. أولاً ينبغي أن يكون هناك تماثل مع الواقع الذي يثير اهتمام هذا الجمهور. ثم ينتشر هذا التماثل، ليثير اهتمام العالم كله.

لكن أهم شيء، هو أننا لا ينبغي أن تستمر في القيام بما نعتقد أننا يجب علينا القيام به. وسرعان ما تبدأ الأشياء تحدث. حين بدأت الكتابة، لم أكن أتخيل أبداً أنه سيكون لي أي قراء، ناهيك عن ذكر أعداد كبيرة منهم. كانت رواية «مائة عام من العزلة»، هي كتابي الخامس. كان ذلك قبل أن ينشر أول كتاب بخمس سنوات. كم انتقلت من ناشر إلى آخر، ومن دار نشر إلى أخرى. وأخيراً صدرت، لكن انقضى وقت طويل قبل أن تبدأ في الرواج. يجب عليك أن تقوم بمملك الخاص، ثم انتظر لترى. وكى يكون الفرد قادراً على أن يعيش من كتابته، فإن تلك تعتبر ضربة حظ. لا يمكن أن يكون ذلك هدفاً.

• بالنسبة إليك ككاتب، هل كانت هناك انتقالات جديدة، لحظات شك، وتغيرات في الاتجاه؟

ماركيز: لقد قمت بوثنتين كبيرتين في الظلام. كانت الأولى هي التوقف عن تدخين السجائر، أو ربّما ينبغي القول ان السجائر هي التي توقفت عن تدخينني. كنت قد علقت بها كلية، وكنت أدخن أربع علب يوميا. لم أمان أبداً من التهاب شعبي، ولم ينصحني الطبيب أبداً بأن أتوقف عن التدخين. لكن ذات يوم أبعدت سيجارة، ولم أعد أبداً إلى التدخين بعد ذلك. ثم، حين جلست لأكتب، تيقنت أنني لم أكتب من قبل أبداً سطرًا واحدًا بدون تدخين سيجارة، وتساءلت «والآن، ماذا سيحدث؟» هل ينبغي أن أنتظر حتى اعتاد على الكتابة بدون تدخين، أم أجلس فوراً وأبدأ في الكتابة؟ لقد أثبتت الحاجة إلى الكتابة أنها الأقوى،

غابرييل غارسيا ماركيز

عن الحب وشياطين أخرى

رواية

مترجمها عن الأسبانية د. وليد عبد الحليم



عن أسلافها. اعتقد أول من قرأها من الناس أنَّ فيها رزانة ليست من سمات أسلوبى. كنت مبتهجا، لأن ذلك كان هو ما هدفت إليه، ألا أبعدا عن نفسي فقط، بل عن كُتبي الأخرى أيضا. لكنها ينبغي أن تنتمي إليّ، لأن كل الكتب تشبه مؤلفيها. وبشكل أو بآخر، فإن كل كتاب يعتبر سيرة ذاتية. وكل شخصية خيالية هي ذات متغيرة أو ملصق مصنوع من هذا العنصر وذلك من المؤلف وذكرياته ومعلوماته. يبدو لي أن عمل الكاتب يتطوّر نتيجة للحفر عميقا بداخل ذاته، كي يري ما هناك، من أجل حل ما يبحث عنه وكشف غموض الموت. نحن نعرف أن غموض الحياة لن تحل شيفرته أبداً.

• هل يعتبر هذا استغراقا في أدب أمريكا اللاتينية؟

ماركيز: إنها حقيقة أن أمريكا اللاتينية قد أثبتت صحة أدب شديد الخصوصية، هو أدب الفروسية. ولم تكن مصادفة أن منعت روايات الفروسية بعد ذلك في المستعمرات الأسبانية. لقد حررت الخيال وبسبب من هذه الروايات، فإن مؤرخي الغزو كانوا مستعدين لأن يصدقوا ما رأوا. لكن ما رأوه تجاوز ما كانوا قادرين على تصديقه. قاد ذلك إلى مولد عالم الفنتازيا، الذي سمّي فيما بعد «واقعية سحرية»، واعتبر سمة مميزة لثقافة أمريكا اللاتينية.

• حين تفكر في جمهورك حاليًا، هل تفكر فيه وفق شروط أمريكا اللاتينية،

أسبانيا الكولومبية

سلاسل

غابرييل غارسيا ماركيز



يطير الناس على حصر، ويقومون بأشياء عجيبة، تلك التي نشأنا وعشنا بينها. أعتقد أنه استقر في ذهني ألا أخترع أو أبتكر واقعا جديداً، بل أن أوجد الواقع الذي تماثلت معه وعرفته. ذلك هو نوع الكاتب الذي أكونه.

• ماذا فعلت بعد رواية «مائة عام من العزلة»؟

ماركيز: بدأت أفقد الثقة في نفسي. وكان على أن أبذل جهداً، حتى لا أكرر أو أنتحل نفسي. كان على أن أغوص إلى أعماق وأعماق في الواقع، بمنح الكلمات عناية خاصة. بدون التحقق من ذلك، كانت لدي نزعة في أن أكرر أشياء وأضع الصفات نفسها مع الأسماء نفسها.

يتحدث الناس حول تأثير يمتلكه بعض الكتاب على آخرين. بالنسبة لي، لم أحاول أبداً أن أقلد كتاباً أعجب بهم، بل على العكس، بذلت كل ما يمكنني من جهد كي لا أقلدهم. لكن يكمن في إرادة الفرد خطر السقوط في الفخ المقابل، وتكمن المشكلة في كيفية تفادي تقليد الفرد لذاته.

في روايتي الأخيرة «عن الحب وشياطين أخرى». كلمات ماركيز هنا ترتبط بزمان إجراء الحوار في فبراير ١٩٩٦. القصة التي تجري أحداثها في كارتاجنا دي انديس في القرن الثامن عشر، والتي حاولت أن أعيد فيها إبداع الثقافة، العقلية، وحساسية المرحلة. ولكن كان أصعب الأشياء جميعاً، أن أتأكد من أن الرواية مختلفة

وهكذا جلست أمام الآلة الكاتبة. لكن مشكلة أخرى سرعان ما برزت إلى السطح: يداي. لقد دخلتا الآن طريقاً لم يكن هناك فيه سيجارة ليمسكا بها. لحسن الحظ، أن ذهني لم يكن متأثراً. وهكذا تقدمت في العمل كما كنت أفعل سابقاً.

حدثت القفزة الثانية في الظلام، حين استيقظت يوماً، وقد تأكد لي أن على أن أقوم بعمل وحيد، وكان ذلك العمل هو أن أكتب. قبل ذلك كان على إما أن أكتب أو أعمل. للتلفزيون، والإعلان، أو الإذاعة. وذات مرة وضعت مرسيدس، زوجتي الأمر كما يلي: «ماذا ستفعل اليوم: عمل أم كتابة؟». كان لدينا «عمل» منفصل له هدف مالي، والآخر «كتابة» لم يكن لها ناتج سار. وذات يوم، استيقظت وقلت لنفسني «من الآن فصاعداً، ليس على أن أعمل أكثر من ذلك. يمكنني أن أكتب فقط، أو لا أكتب». لكنني سرعان ما عرفت الخطر الذي جلبته هذه الحرية. «إذا لم أكتب في ذلك اليوم، فربما لن أكتب غداً، أو في اليوم الذي يليه». لكنني واصلت على الكتابة.

ثم واجهتني مشكلة أخرى. كنت دائماً صحفياً، وفي ذلك الوقت كان يجري إعداد الصحف ليلاً. كانت تلك حياة بوهيمية: كنت أنتهي من عملي في الجريدة في الواحدة صباحاً، ثم أكتب قصيدة أو قصة قصيرة، حتى تقترب الساعة من الثالثة، ثم أخرج كي أمارس لعبة القناني الخشبية skittles، أو أتناول كوباً من الجمعة. وحين أعود إلى

«يكمن الخطر في أنه كلما اتسع مفهوم الثقافة، أصبح من الصعب معرفة كيف ندافع عنها»

البيت عند الفجر، قد تعبر السيدات اللاتي ينتمين إلى الطبقة العاملة إلى الجانب الآخر من الشارع خوفاً من أنني إما أن أكون مخموراً أو أنوي أن أهاجمهن من الخلف أو أغتصبهن. لم يكن أمراً سهلاً الانتقال من الليل إلى النهار كي أكتب.

مع حريتي الوليدة، جعلت نفسي أحافظ على ساعات عمل المصرفي، أو بالأحرى ساعات عمل كاتب البنك، كما لو أنه ينبغي على أن أتقدم كل يوم في موعد محدد. كنت أبدأ في وقت محدد، وأنتهي في وقت آخر معلوم. وهذا أمر مهم. إذا انهمكت في الكتابة، ولم تتوقف في الوقت المناسب، فإن الصفحات التالية ستكتب بواسطة شخص مجهود. إن المشكلة الكبيرة لمعظم الكتاب، الذين لا يكسبون ما يكفي كي يكونوا قادرين على أن يكتبوا طوال الوقت، هي أنهم يكتبون في وقت فراغهم، وبكلمات أخرى حين يكونون مجهدين. ذلك أدب ينتجه رجال مجهدون. حين تجرّفتني العاطفة وأتجاوز الوقت الذي يجب

غابرييل غارثيا ماركيز



أن أتوقف فيه، فإنني أنتهي إلى كتابة مجهدة. يحتاج الكاتب إلى نظام صارم، للبدء والتوقف في مواعيد محددة.

تبدأ مدرسة أطفالي في الثامنة صباحاً. وأنا الشخص المسؤول عن توصيلهم إليها. ثم ينبغي على أن أجلس وأكتب حتى الثانية بعد الظهر، حين أرجعهم ثانية إلى البيت، عندها أشعر بكل ما لدي من وعي، أنني قد استحققت يومي وطعامي. في فترة ما بعد الظهر، أذهب إلى السينما، أو أرى أصدقائي، أو أقوم بأي أعمال مفيدة مختلفة، دون أي شعور بالذنب.

أشعر بالذنب بين الكتب. حين أنهى أحد الكتب، لا أكتب لفترة، ثم يكون على أن أتعلم كيف أقوم بالانتهاء من كل ذلك مرة أخرى. تصبح ذراعي بارداً، لأن هناك عملية تعلم عليك أن تخوضها ثانية قبل أن تعيد اكتشاف الدفء الذي يغمرك حين تكتب. لذلك، كان على حقيقة أن أجد شيئاً يجعلني أستمّر في الكتابة بين الكتب. وقد حللت تلك المشكلة بكتابة مذكراتي. ومنذ ذلك الوقت، لم أترك مكتبي يوماً واحداً. حين أسافر، أكون أقل صرامة، لكنني أدون في الصباح مذكرات مختصرة. يعني كل ذلك أن هناك بعض الصدق في القول بأن واحداً بالمائة من الكتابة إلهام ٩٩ في المائة عرق.

إنني أدافع أيضاً عن الإلهام، لكن ليس بذلك المعنى الممنوح له بواسطة الرومانسيين، الذي يعتبر بالنسبة لهم نوعاً من استنارة مقدسة. حين تعمل جاهداً على شيء ما، محاولاً أن تجعل له معنى، قلقاً عليه، ونافخاً فيه حتى يصبح لهيباً، عندئذ تصل إلى نقطة حيث يمكنك أن تسيطر عليه وتتماثل معه بشكل كامل، لدرجة أن تشعر بأن الريح المقدسة قد أملتأها عليك. تلك حالة من الإلهام موجودة، نعم، وحين تجرّبها، على الرغم من أنها قد لا تستمر طويلاً، فإنها تكون أعظم سعادة يمكن لأي فرد أن يختبرها على الإطلاق.

◆ نشر هذا الحوار في مجلة «كوريير» التي يصدرها اليونسكو بعدد فبراير ١٩٩٦، وقام بإجراء الحوار بهجت النادي، عادل رفعت، وميجيل لا باركا.



وامتد الإرهَاب إلى قوى داخلية رسمية وغير رسمية، وكان صلف التعصب مثارا لأفعال القمع نحو استئصال «وجود حتى البديهيّات المتعلقة بحرية الفكر والإبداع وحضور الدولة المدنية وقيم المجتمع المدني على السواء» (٢). وقد كان جابر عصفور صريحا في طلب مواجهة الإرهاب في عمومها، والإرهَاب الديني في خصوصه، وتوسيع فعل المقاومة وتعميقه في الداخل، وجعل كتابه النقدي «مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب المعاصر» (٢٠٠٣) موقفاً موازياً، «ينطوي على جذريته الخاصة التي تتمرد على شروط الضرورة، وترفض نتائج القمع وأسباب الإرهاب، مؤكدة باختيارها واتجاه تحليلها ضرورة تأكيد قيمة الحرية في كل مجالاتها، وعلى رأسها الإبداع الذي هو سمي إلى تغيير علاقات الواقع إلى الأعدل والأفضل والأجمل» (٣).

وقد كان التعبير الروائي عن الإرهاب، ولا سيما نموذج المتطرف الديني - الإرهابي، أضعف من فعل المقاومة، وما يزال «إلى اليوم نموذجاً ناثياً عن الوعي المحدث، وذلك منذ أن انحازت الكتابة الروائية إلى أبطالها المحدثين فوضعتهم في الصدارة من أبنيتها، ويبدو أن العقلي العربي المحدث بوجه عام ظل مشغولاً باجتلاء صورته، باحثاً عن أشباهه بالدرجة الأولى، غير منشغل بالقدر نفسه بنقائضه التي تتجلى في نماذج لم تزل من الدرس التأملّي والتفكيك الواعي للمكونات ما يتناسب وحضورها المقاوم لحضور هذا العقل المحدث. ولذلك ظل نموذج المتطرف الديني أو الإرهابي، بوصفه نموذجاً للحدّ الأقصى الذي يمكن أن يصل إليه المثقف التقليدي المعمم، بعيداً عن بؤرة التأمل الذي يفوص عميقاً في الشخصية التي ينطوي عليها النموذج، والوعي الذي يتجسد به» (٤).

٢- مواجهة الإرهاب في الرواية الجزائرية:

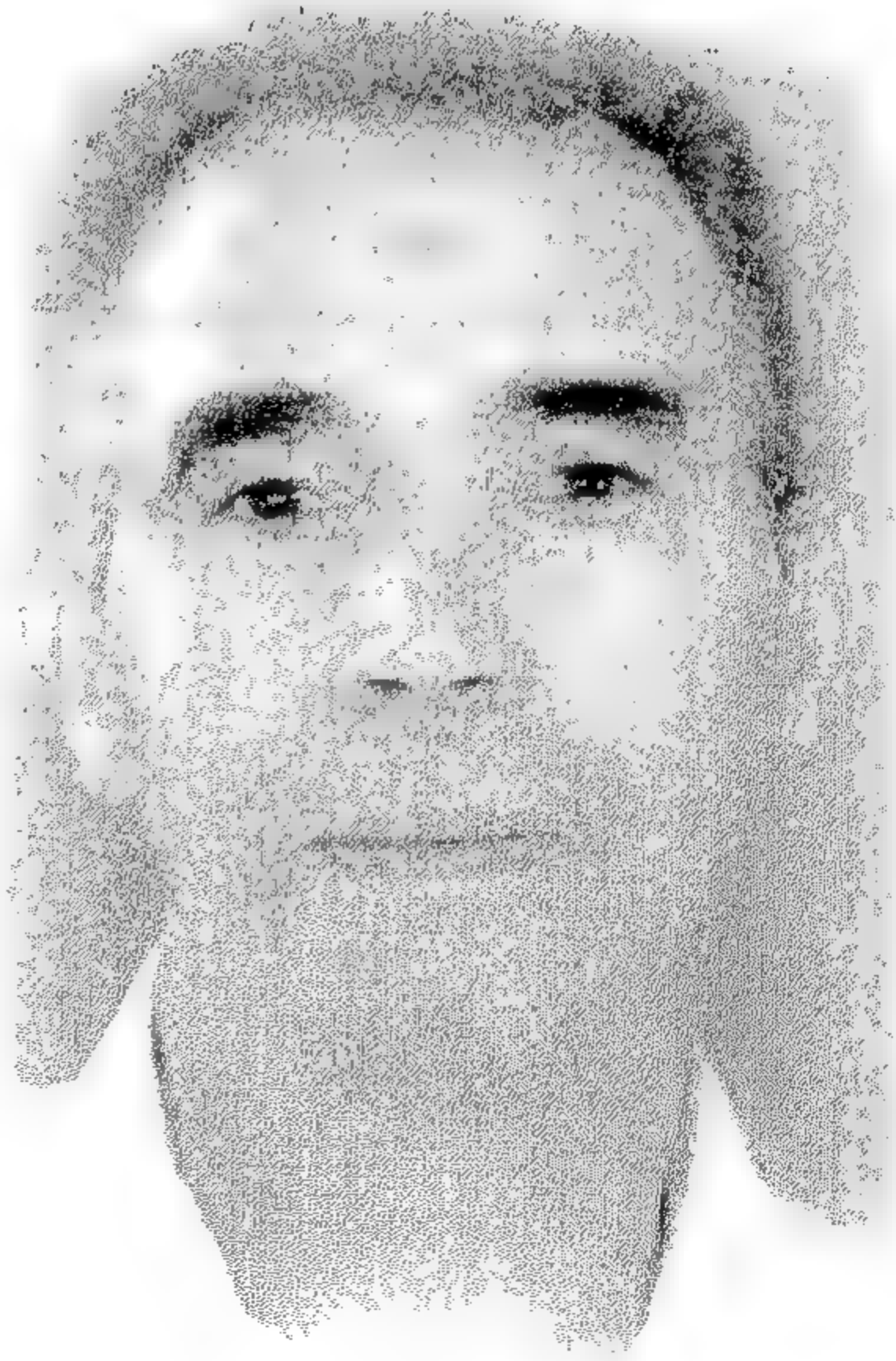
ومتلما لفت جابر عصفور النظر إلى ريادة التعبير الروائي عن الإرهاب الديني عند الطاهر وطار في روايته «الزلازل» (١٩٧٤) على وجه الخصوص،

مواجهة الإرهاب في الرواية الجزائرية

«تأسيساً» للنسب السائر أنموذجاً

د . عبدالله أبوهيف *

١- (المفتّح: إن الموضوع الأخطر في الرواية العربية الراهنة هو الإرهاب الصادر عن التعصب والقمع والمتطرف السياسي



والديني والعقائدي والاجتماعي مهما كانت الحجج والادعاءات الظالمة والجائرة التي تلغي الحرية، بل تقتل الإنسان ما لم يواجه هذا الإرهاب. وقد انعكس الإرهاب الصهيوني على الإنسان العربي، من الحرب المعلنة إلى الاغتيالات والقتل والأسر وسوى ذلك من الإرهاب السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، ويتصل الإرهاب الصهيوني بتحدي

إسرائيل وخطورتها أمام المجتمع الدولي، وانتهاكها لحقوق الإنسان، وعنصريتها ضد العرب ووجودهم (١).

فإن الرواية العربية في الجزائر قد استغرقت في تصوير أثر الإرهاب، في روايات كثيرة مثل «تيميون» لرشيد بوجدر (١٩٩٤) و«الشمعة والدهاليز» للطاهر وطار (١٩٩٥) و«سيدة المقام» لواسيني الأعرج (١٩٩٧)، وقد تحدث مخلوف عامر عن هذه الروايات الثلاث، على أن الإرهاب في تصويرها له «مظهر من المظاهر الأصولية، إنه رأس الحرية والجناح المسلح، وما الأصولية سوى الخزان الخلفي الذي سيظل يقرز الممارسات الإرهابية ما بقي. وقد تخبو جمرة الإرهاب تحت رماد التواطؤات السياسية زمنياً، ولكنها ستستمر كلما حركت الأصولية ريجها» (٥).

وأفضت رواية «ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري» لواسيني الأعرج (١٩٩٧) إلى أن الإرهاب الديني تعبير عن فجائية الذات القومية في الجزائر (٦).

ومثلت رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» لإبراهيم سعدي (٢٠٠٢) الإرهاب. اللعنة الجزائرية، و«الجحيم الجزائري في العقد الأخير من القرن العشرين الذي لم تفتأ تكتبه روايات الطاهر وطار والحبیب السائح والزواوي أمين وبشير مفتي وجيلالي خلاص وأحلام مستغانمي وزهرة ديك وشهرزاد زاغر وسعيد مقدم وإبراهيم سعدي» (٧). وأتوقف عند سرد الحبیب السائح وروايته «تماسخت».

٣- تجربة الحبیب السائح السردية: نشر القاص والروائي الجزائري الحبیب السائح مجموعته القصصية الأولى «القرار» بدمشق عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٧٩، ثم أصدر مجموعته الثانية «الصمود نحو الأسفل» بالجزائر عام ١٩٨١، وروايته «زمن النمرود» (١٩٨٥) و«ذاك الحنين» (١٩٩٨) بالجزائر أيضاً، ثم عاد ونشر مجموعته القصصية الثالثة «البهية تتزين لجلادها» عن اتحاد الكتاب العرب (دمشق ٢٠٠٠) ورواية «تماسخت» بالجزائر عام ٢٠٠٢ (٨). وهذه هي حصيلة كتابة ربع قرن من القصة والرواية، وإذا لاحظنا أن الحبیب السائح لا يطول نصوصه

يصير السرد عند الحبیب السائح إلى نجوى ذاتية أقرب إلى المراثية الحزينة لحال الجزائر الدامية

السردية القصصية والروائية، أدركنا أنه مدقق ومجود في هذه الكتابة، ولربما كان ذلك لاهتمامه بالتعبير الاجتماعي والتاريخي عن المأساة الجزائرية في تحولاتها القاسية الصعبة، ويؤيد ذلك تحليلنا لمجموعته القصصية الأخيرة تمهيداً لشرح رؤى المواجهة في الرواية.

من الواضح أن عنايته الشديدة بالتعبير الاجتماعي والتاريخي جعلت سرده عصياً على التجنيس الأدبي في بعض النصوص، لأن كتابته، في هذه المجموعة القصصية، تدرج في غالبيتها، في طبيعة النص السردية الوجداني الواسف لذات مؤرقة ومتوجعة لما يحدث في الجزائر المبتلية بالقتل والموت المجاني، فتسرب النصوص السردية في نسق حكاوي ما يلبث أن يتداخل مع نسق غنائي تفيض على حوافه اللغة المجازية عن بنية فنتازية تتطوح في أمداء الخيال المجنح، أو تتكسر على جنبات واقع مؤلم. إنها تنويعات لوقائع تنطبع على صفحة وجدان مأزوم في صوغ حدائي يتشظى فيه الزمن، وينكسر السرد، وتتباعد الأمكنة، وتتقارب سوى صوت راو مضمر معذب مما يحدث، ومما يرى.

يصير السرد عند الحبیب السائح إلى نجوى ذاتية أقرب إلى المراثية الحزينة لحال الجزائر الدامية حين تختزل محنتها في دوامة الشجن القومي الصريح، على أن القاص يمتلك مقدرة طبية على تثمير هذه النجوى أغراض السرد الدالة، وتكاد القصص جميعها تشكل وحدة سردية حول التأسّي لحال الجزائر المروعة، وقد وضع الحبیب

كلمة مفتاحية في مطلع قصة «أحزان الحي السعيد» هي تعزية بصريح العبارة إزاء ما يجري من أهوال «فلم يحدث أن دفنت سعيدة أبناءها خشية أن يطلع النهار، فكيف أقتلع هذا الألم من قلبي فأعلقه على كبدي؟» (ص ٥). وليست القصة بعد ذلك إلا عزاء مؤثراً على لسان أخت فقدت أخاها خالداً في حمى القتل المنتشر، إذ ترتفع نبرة السارد الشجية في استرسال النجوى القاهرة إدانة للقتلة: «ولكن الفتیان لم يتفرقوا. وبما تبقى لهم من هواء في رئائهم هتفوا: عینوا القتلة» (ص ١٥).

ويستكمل الحبیب السائح تنويعاته على مناخ القتل والإرهاب في قصة «الخوف»، فقد صار الفضاء مثقلاً بالإحساس المرير بالنهاية:

«بحس عبد الله في ظهره، ولا يلتفت كيلاً يرى فيضان نبع دمه. ثكلى تطعم ثديها رصاصات، وأرملة تحفر وجهها بخنجر، ويتيم يبحث بأصابعه عن دمة في عينيه شريتها شظية تفجير» (ص ٢٣).

ويمعن السائح في تصوير مناخ القتل المجاني الذي غطى الحياة اليومية في قصة «شجر فقد ظله»، ويعمق شجنه في نجوى مفتتح قصة «صديقي الذي غادر» بقوله: «عبث أن تعيش كي تموت. ولكن حمق أن تعيش كي تموت قبل الأوان» (ص ٤١).

ويوغل في وجدانياته عن الإرهاب المدمر لكل شيء في قصة «رسالة بريدي لم تبعث»، حين يصير القصة إلى خطاب ذاتي موجع «إنه لشر عظيم وبأس مستديم أن تدمر هذه الحياة الرائعة في هذه الجزائر الجميلة، وأن ترى شناعة الفعل في سلبية قاسية فلا توقف» (ص ٥٥-٥٦).

ويغطي الحزن الشامل على المدينة الفارقة في الموت من خلال ذكرى سيدة الحي يامنة التي تندغم في صورة المدينة في قصة «يامنة»:

«وأنطوي في زاوية وحدتي محاصراً بدمهم جميعاً، تستبكني وجوههم النابتة منه علياً يعرش في ذاكرتي، فأصرخ بحثاً عن وجه أُمي متسلقاً

سلاسل



جدار عزلتي، علني أراقب من سوره وجه يامنة فأجد مدينتي غائبة» (ص ٧٤).

ولعلنا نحلل قصة واحدة مثلاً لأسلوبية الحبيب السائح، فتمة إدانة شاملة نحو العبث الخائق للوجود في القصة التي تحمل اسم المجموعة «البهية تتزين لجلادها». ينتظم النص السردي في استرسال الراوي المتكلم عن جنازة يفتتح معها السرد إلى وصف صريح للشجن الناتج عن الرعب المنتشر حيناً أو الاشتغال الرمزي عن الأذى المحقق بكل شيء حيناً آخر. تبدأ القصة بوصف الموكب الجنائزي الكبير بعدد سياراته، ووصف حالة الراوي المشارك في الفعل: «وأنا وحيد بمنزل، ضخم بأعداد المعزين، أنتظر قدرتي، مهيب بإطباق صمته، وكل شيء في داخلي يرحل، آخره يتدفع عند مجموعة البيوت الواطئة في سفح الجبل المحمر الكف» (ص ٧٧).

على أن هذه الافتتاحية السردية تتفرع إلى حوافز أو أفعال قصصية كامنة أكثر مما هي ظاهرة:

- أخته التي قضت، ثم جاء الاستقلال، ولا يعلم قبرها، والبحث في المقبرة عن شاهدها وما يقضي السرد عليه من ارتجاعات وقائع ورؤى وأحلام، وقد داخلتها صور الرعب أمام الإرهاب وفضاعته كمثل قوله: «بحثت عن شاهدة تحمل اسم أختي، ماتت أو قتلت أو استشهدت قبل أن يدخل الرخام المقبرة، تنتظران جسداً نهشت رشاشات الكلاشينكوف من صدره وبطنه، وأنا يحسك أمعائي خوف جبان، قبل أن يطلق عصفة واحدة من مسدسه الرشاش» (ص ٧٧).

- ذكر زوج أخته المكروه.

- ذكر جريمة قتل وبحث الأم عن وجه ابنها المقتول.

- زيارة سوق القرية وواقعة دم أخته الذي سال ثلاث مرات.

- فعل الاغتيال المبهم الذي يغطي على المشهد فيما سماه «عرس الرصاص» (ص ٧٩)، قبل أن يغادر الفاعلون إلى الجبال.

- تعليق مراسل التلفزيون على

مشهدية الموكب الحزين الممتد إلى أعماق الراوي: «والموقف رائع بحزنه، لا يفوق حزني، وهو يقطع وسط المدينة، والكلمات التي تترجرج تأبيناً تثبت شعراً في قلبي يشتعل دماً ليس للرجال الحاضرين، في المقبرة أن يكفكفوه، لم يبك أختي أحد، ليس من صفات الله الحنان» (ص ٧٩).

- وطأة الإرهاب في إهاب الموت على والد الضحية القعيد في كرسيه المتحرك.

- مراسم الدفن والتأبين وصلاة الغائبة.

- استعادة لحظة الضحية والجلاد: «ما الذي رأت أختي في يد جلادها، كيف نظرت إلى ربها، أي رعدة هيأتها لبرودة النصل، لخرس الحديد الأسود فاغر الفوهة، ناراً، والموت واحد» (ص ٨١).

- الالتفات إلى معان أخرى ضمن فعالية الترميز في دواعي فعل القتل المجاني: «واسمي خزبي، ومدينتي عاري، وهذه السماء غمي، وأختي همي، وتراب الأرض هذه معدن في قدمي، أبرئني من صفة ومن نسب، ومن هوية ومن وجود ليست حياتي جديرة بهما، يرميني في لجة ماضي، تمضي إلى سحقها، فإذا عدت فإنما لأسير علامة شهادة على إنسان يؤدي آخر فعل له في مدى انهياره» (ص ٨٢).

- تصاعد نبرة الرثاء في اندغام السرد بلغة الوجدان: «فهو قدرتي أني جئت هذا الزمان الكنود أبغي عزته المفقودة، وتسقط رأسي في هذه المدينة الجحود، فأرعب، أرهب، وأعزل من كل

تمة إدانة شاملة
نحو العبث
الخائق للوجود
في قصة «البهية
تتزين لجلادها»

شيء عن أي شيء، حتى لا سبيل تبدو في أفقي، والمطالع مغلقة» (ص ٨٣).

- تقرير حال القتل: لوعة صورة ابنة أمه المغدورة، أخته المقتولة، لوجه ابنها الشهيد، حتى إنه صار يقبض الذين لم يولدوا بعد، والذين لن يروا نور ظلمته أبداً في هذه المدينة المخبولة: «يقدد كبدي أن أشهد وجه الهمجية، وأراني حيالها أوهن من خيط عنكبوت» (ص ٨٣).

- الاعتراف بالذلل في ضمير الراوي مما يشهد على جرائم القتل المجاني: «يستكثرون عليّ هوائي، ويلمون أصابع أيديهم على الحديد ناراً أو حزا» (ص ٨٤).

- وصف الذات المهيضة الجناح ذاتاً عامة مؤرقة نحو استتباب الترميز، فالضحية هنا هي الجزائر المدماة: «كذلك تتكتب لأختي، وقال الحكيم. الشهداء لا يفلسون، هم الحياة، ولا تتلى عليهم الآيات، هم الشفاعة» (ص ٨٥).

- استعادة فعل القتل، بينما أخته «وحيدة في جوف الصمت والجلاد والشاهدين» (ص ٨٧).

- استعراض حالات قتل أخرى: اغتيال ثلاثة مواطنين في الضاحية.

- الاستغراق في مدى الإيمان وطقوسه في مواجهة غراب الموت المنتشر.

- الالتفات الترميزي إلى شجن الإرهاب: نبأ اغتيال عشرة مواطنين آخرين، من بينهم عون أمن ودركي وقاض وصحفي ومجاهد (ص ٨٩).

- كمال التوهم في ترميز الذات العامة: «وأختي يجب أن تكون فائقة الجمال، بهية تزينت لجلادها» (ص ٩٠-٩١).

- الإفصاح عن دلالة الترميز الفظيعة في بعدها التاريخي: «منذ نيف وأربعة عشر قرناً أنوء بانقهار، وفي كل حول انتظر نجمي.. لانبذن في الحطمة» (ص ٩١).

- خاتمة المرثية لحال الجزائر: «ضحك جلال أختي أو قهقهة أو صرخ، غير أن الرشاشات انتحبت نار دمع لدم كيما تتنشي الحماقة» (ص ٩٣).

حدّ نسيان جرائم القتل والإبادة.

صدّر الحبيب السائح روايته برؤيا تتبدى فيها حيونة الإنسان بالقتل والتدمير، فسمع «صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقصان مرعبا بهول التفجير» (ص ٥). ووزع روايته إلى فصول مرقمة، حيث انغمز كريم بالحزن لاغتيال زميل لهم، فترسخت المحنة ولعنة اليوم الذي وطأت فيه قدماء مدرج كلية الصحافة إزاء خيارات التكون الذاتي.

وجعل المسوخة فضاء للرواية من التصدير الشامل لهيمنة الإرهاب على مظاهر الحياة كلها من امتدادات جغرافية المكان إلى فيوضات التاريخ الحديث المعبأ بهول الدمار الذي جعل الحياة اليومية محنة وجود ملعون يشوه العزيمة نحو الخيارات كلها.

ويكاد يتوازي السرد العام مع السرد الذاتي: سيرة الشخص الهارب من جحيم الإرهاب في الجزائر إلى المغرب ثم إلى تونس وهي تتناغم مع سيرة الوطن المهدد بالعنف والقتل ومستقعات الدم، وقد تدهور الوضع الأمني، والحدود أغلقت، وفرنسا تشدد إجراءات منح التأشيرة أمام مئات الآلاف المتأهبين للمغادرة، حتى أن «بعض المسؤولين الكبار يكون رحلوا عائلاتهم إلى الخارج»، ويضيف محاور آخر: «أعرف محامين وأطباء ومهندسين ورجال إعلام وجامعيين قد غادروا فعلاً» (ص ١١).

وتؤشر حركة الشخص الهارب من أرضه المحاصرة بالإرهاب إلى أن هذا الجحيم منتشر في المغرب العربي كله من الجزائر إلى تونس والمغرب، مما لا يجعل الحدود بين الأقطار مانعة لهذا الإرهاب، بل تقوية سبل وعي المأساة.

وثمة راو مضمّر غائب عارف يشي بالخطاب شيئاً فشيئاً، ويتماهى أحياناً مع شخص المروي عنه: كريم، كقوله:

«لم ينتحب على ما آلت إليه حاله ولا عزا تلكأه المتكرر، في حسم موته، إلى نكادة حظه في أنه لم يقيض له أن يكون إنساناً آخر غير الذي كانه وصاره، ولكنه لم يتوصل إلى تأويل عجزه، بعد مراس، عن أن يرسم حرفاً، لما استسلم في معركته ضد الخوف وسحبته الفراغ إلى ثوبه البياض الشامت مثل عذراء لم تعد له حيالها نفس. كما لم يعز ذلك إلى نذالة التمس بها، وهو الذي، كما يعتز بينه وبين نفسه في لحظات شفافيته، يقول: لم يواجهني يوماً أحد بإصبع التحقيق» (ص ١٥).

وما يؤسي في وجدانه وحراكه الاجتماعي أمران: فيض التجارب الإنسانية المكبوت غالباً والمتحقق قليلاً في ظروف قاهرة، ودفق أخبار النعي والجنائز، فاستوت حماقة الوجود يومئذ عن «بشر في المستويات العليا بصنع مزيلة لتاريخ البلد، وأخرج للناس كتاب آياته تلك السهام المكسورة في صدر وطن لا يزال ينزف» (ص ١٨).

وأمنعت الرواية في تأملاتها حول القهر الذي صار إلى قدر مطلق تهدد «الكرامة من كروم معسكر» (اسم المدينة) (ص ٢٠)، ليعلو المزاج الجزائري الصرغ «فأسندوها إلى النزوة ولا تقتم» (ص ٢١).

وشدد المنظور السردى، بالإيماء، على أن الهوية الوطنية من شأنها أن تنفي الإرهاب لمنع النزيف الداخلي، وتلاشي آلية القتل المجاني بين أطراف مبهمة هاقدة للإحساس الأخلاقي والاجتماعي، الهم الديني الإسلامي البعيد كل البعد في جوهره عن هذه المأساة، فقد ألحق الإرهاب جوراً وبهتاناً به، وهو العقيدة الرحبية في بناء الذات الإنسانية وتصلبها، بينما لا يفعل الإرهابيون سوى إضعافها وتدميرها.

وشرع الراوي في الفصل الثاني في وصف التأثير المعنوي القاتل متمازجاً مع وصف الطبيعة فقد «خزل الزوال ظله يمشي مائة خطوة الانتظار بانكسار بلوري في الروح» (ص ٢٢).

ولا يفارق ذكر الموت أو اللعنة أو التدمير، وما هي ذي لا تنتهي «قصاصات الجرائد المسفوحة أخباراً

ولا يخفى أن التحفيز غدا واضعاً في تأنيث المعنى أو تجنيسه بتوكيد العلاقة بين أخته والجزائر.

قصص «البهية تتزين لجلادها» سرد مفتوح على محنة الجزائر الدامية الذاهبة في القتل والإرهاب المجاني، على أن مهارة مؤلفها السردية تجعل من هذه القصص مرثية تتلفع الخطاب القصصي، وتوازي بين صوت النجوى الموجه وأصداء التاريخ الشاحبة والحزينة.

٤- «تماسخت» ومواجهة الإرهاب:

تنخرط رواية الحبيب السائح «تماسخت: دم النسيان» (٢٠٠٢) في مواجهة الإرهاب، على أن دم الجزائري المستباح يتسريل في النسيان، ولا يبقى إلا شعور المهان ما لم ترتفع إرادة المواجهة.

وتقيد العتبة السردية الأولى، العنوان إلى أن الإرهاب يحوّل الجزائر إلى مسخ أو ممسوخة، و«تماسخت» بالأمازيغية، بوصفها لهجة لغوية عربية تعني «الممسوخة»، بإضافة سابقة التاء للتأنيث، والكلمة يوحدتها التصريفية مأخوذة من الثلاثي «مسخ»، ثم أوحى العنوان بدلالاته الإيحائية المتعاقبة مع الدلالة المعنوية لدم النسيان، وكأن الجزائر مغمورة بعذاب الإرهاب القائم على مسخ الوجود وإملاءات القهر إلى

وأدغم الراوي الإرهاب بالأخيولة، أي ذكر تهيؤات فانتازية مرعبة في تخيل مطلق عن ولع الذات من رعب الإرهاب لترسيخ التشايبك بين الذاتي الخاص والعام، مما يسير التفكير بمناهضة الإرهاب دفاعاً عن حقوق الإنسان وصونها. وكلما مضى المنظور السردى في الأخيولة يتقرب المتلقي من لبوس الشخصية بالرعب الذي يصل إلى كل ذات، وكأن الحياة اليومية مسكونة بتخيلات واقعية عن الموت القادم في أية لحظة من الإرهابيين.

واستغرق المنظور السردى في الفصل الرابع في المناحي الدلالية إياها مرددات في ذاكرة كريم ووجدانه المهيب وعزيمته الخاملة أو الخامرة دون الإخبار عن أفعال وحوادث ووقائع سيرية، تغليباً للأفكار وأوجاعها.

ووصل كريم إلى محطة وجدة في الفصل الخامس، وتواصل السرد مع الأبعاد الوطنية من الجزائر إلى المغرب حيث شمولية المأساة لحياة الجزائري أينما حل تحت وطأة اللامعنى بعيداً عن أرض الصراع. وشرح الراوي ذروة المعاناة في ليلة المسافة بين وجدة والرباط في الفصل السادس من خلال التداخل بين موقف كريم وعمر، رفيقه، فيما الانتماء إلى الجماعات الأصولية «الإرهابية» أو الوقوف ضدها، إذ «يجب أن تكون قرصاناً كي تعيش في مدينة كالجزائر» (ص ٥٨).

وانتقد الراوي التهديد الإرهابي من خلال تعزيز معنى المواطنة والحرية وحقوق الإنسان في معتقده وانتماؤه وخياراته الاجتماعية والإنسانية، فالإرهاب قاتل للمعنى أيضاً، وقاهر للوجود ومشئت للذات، وقد أخذ الإرهاب آلاف البشر جريمة لا تغتفر، وهناك عشرات الشخصيات العظيمة التي أشار إليها الراوي ممن اغتيلوا أو ذبحوا علانية من الإرهابيين.

وخصص الفصل السابع لغربة كريم في الرباط باحثاً عن الخلاص في عنف الإرهاب: «كنت لك يا وطن عشرين مرة، فكن لي ساعة كيلا يمروا إلى قلبك كما مرّوا إلى وجهك بدمدمة القطيع الهجين بصيحات الويل سيفاً تصقله النار والوعيد سراً تخطه

انتقد الراوي التهديد الإرهابي من خلال تعزيز معنى المواطنة والحرية وحقوق الإنسان في معتقده وانتماؤه وخياراته الاجتماعية والإنسانية

يوم القيامة. وإياكم والندم. والتوبة إياكم إياكم. فكل على نيته يوم نشر مبعوث» (ص ٢٢).

وسرد جوانب من سيرته نافياً سبل إتهامه و تهديده، مغطياً على خروجه من وطنه الذي يعاني من «قمة الانهيار» (ص ٢٢).

وخصص الفصل الثالث للعناء الوجداني والقطار ماض حتى محطة تلمسان، وامتد العناء إلى ارتكاسة القطار إياه لهول المحتمل خشية صارت إلى محاولة اغتيال وحدث قتل، فليس في مياه الجزائريين سوى القلق الدائم من الإرهاب:

«علام التصبّر بالمهانة والتصمّت بالكمد؛ فليصرخ فيه المسكوت؛ وشهر الانتقامات والثارات والانتصارات والانهزامات والفجائع والانقهارات والجنون والارتهابات والدم والارتخاضات. لكن لا المذيمة تسمع ولا الجهاز يتفجر» (ص ٤٠).

وليس في روع الجزائريين سوى أوصاف الإرهاب وتوصيف جرائمهم، كما في وصف فعلة إرهابي شنعاء:

«وفي ركب الجنازة مشى مبتهجاً برجع الطلقتين حاكاً سبابته على فخذه يحتلب أمنية امتلاك رشاش أو طائرة أو دبابة يفتل بها الموكب، أو سلاحاً ذا دمار شامل يمسح به المدينة الكافرة لتبسط الصحراء ظلها، وفي المقبرة ود لو أنه تبول في حفرة مقتوله، وأوعز إلى من هتف في رهط من مشيعيه أن عودوا بشعره فأنثروه أكفاناً على الضلوع حبلاً للجحود. فمن دمه عجنوا يافطة سمروها رخاماً حضروا فيه تذكاره: عياناً على باب مملكته المغدورة، مولداً للكران، محياً للنسيان» (ص ٤٢).

عن الموت والتدمير تمور في ذهنه طيور خطاف ثم تختفي مخلقة آثار حبر قان على الحيطان أمامه وفي الرصيف قدامه، فأغمض عينيه، وتوقف» (ص ٢٢).

وتبادل الحوار مع سيدة ذبحوا زوجها وأختها، بينما يرتفع إعلان التهديد من الوصوليين الأفغان، وصرحت المرأة بأن «حياتنا نعيشها بخياراتنا وحين لا نساوم عليها لا يبقى لنا سوى المواجهة. من اغتالوا زوجي لا يملكون أدنى درجات المواجهة، يكفي أن نثق لحظة في قدرتنا على الوقوف أمامهم ليولوا مثل ذئب» (ص ٢٤).

وربط الراوي الإرهاب «الإسلامي» بالخارج من خلال توصيف جماعة منهم بالأفغان، الذين ساهم الغرب في صياغتهم ضد السوفييت آنذاك، فتطوع عرب للاشتراك في التصدي لانتشارهم في أفغانستان، بينما أفصحت التطورات اللاحقة، إثر خروج السوفييت من أفغانستان إلى خلل الرؤية التي أساءت إلى المسلمين والعرب بتهمة الإرهاب.

وتواردت مواقف مواجهة لضعف المواقف السلطوية وسواها من الإرهاب شأن «اختراع أساليب التحايل على القانون، لأنه كان يعتقد مثل هذه المقولة: إنما سُنّت القوانين لتخرق» (ص ٢٥). دخل كريم القطار إلى المغرب، ووصف بعض ركابه وراكبته متذكراً وجوهاً عاش معها أو عايشها، وقد طغى عليها وعليه إرهاب طاغوت المسلحين باسم الإسلام ظلماً وبهتاناً. «حيث مسلحون آخرون يجمعون الأموال والحلي والمؤونة وسط صمت رصاصي شقته صرخة أحدهم رجز الفضاء بلعلة من رشاشه معتلياً شفير القاطرة» (ص ٣٢).

وروى إنكار هويته تجنباً لأهوال هذا الطاغوت، ووصف مكابدة أبيه الراحل، وهو يتلو أحد بياناتهم المرعب والإرهابي:

«قتلاً أقتلوه، وولداً له لا تذروه. حريمه سبي وبناته غنيمه. فأما المسكن فهدماً والزرع فحرقاً والمنشأة فتدميراً. إنكم إنما بدم الطاغوت وأتباعه ومتاعهم تتقربون إلى الله وبه تتقيحون لكم ظلاً

الكتاب: سبيل
المؤلف: محمد بن عبد الله
الناشر: دار الفکر
الطبعة: الأولى ١٤٣٤ هـ
العدد: ١٣٤





كقوليه: «اقتله في قتله صلاح المسلمين» (ص ١٤٢). والمؤسي حقاً أن مستنقع الدم يتسع بمثل هذه الدعاوى الظالمة. واستعاد في الفصل السابع وصف خروجه من عمله الصحفي رامياً مفتاح مكتبه في حاوية قمامة في ظل الطغيان الإرهابي وعنفه، ومسترجعاً جوانب من حياته الخاصة وتأهيله وإقامته في موسكو وتكوّنه العقائدي بينما دمر الإرهاب الحياة برمتها. واستذكر في الفصل الثامن عشر خطاب جميلة وشماً على زنده:

«- أنا وأنت تربة وطن بلا وطن» (ص ١٦٠)، واستعرض ذيول الإرهاب على قرار خروجه وقرار رحيله المفاجئ. وألح في الفصل التاسع عشر إلى تشبثه العنيد بحرية الكتابة، على أنها خيار فكري لا يفارقه، في مواجهة حال الجزائر المحزنة: «زوجة صديقنا الشاعرة كانت غائبة، وكان لها بالتأكيد أن ترى، كما عهدت، شجاعة بإصرار الشمس على ألا ترى جزائر ممحونة إلا جميلة، كامرأة خرافية، تنزل بعد خلاصها إلى جحيم الدنيا تنشئ جناتها ها هنا، فلا تملك إلا أن تستعيد شتاتاً من ثقتك المهزوزة» (ص ١٦٥).

ورأودته فجائع عديدة، «وقد كنت توضأت بطفح ارتعابي وشرقاً يمت دمي لتصح لي ركعتان في الغربة» (ص ١٧٢).

وعرض في الفصل العشرين انتقاله لتونس واستقبال صديقه كمال له وسط تداعيات الماضي والحاضر و«كل الأمر في النسيان تعاسة وعي الشرقي في اللاوعي» (ص ١٨١).

وأوغل في الفصل الحادي والعشرين في سيرته وتواصلها مع حال تونس التي تأذت من انتشار الإرهاب الأصولي لحين من الزمن، وتونس شعباً وحكومة متاهة للدفاع عن وجودها وحدودها في حال استيلاء الأصوليين على السلطة في الجزائر، بل هي ستطلب تنفيذ اتفاقات التعاون الأمني والدفاع المشترك التي تربطها مع الأصدقاء في الشقة الشمالية» (ص ١٨٢). وقد توجع من إقامته بتونس شأن إقامته بالمغرب لابتعاده عن أرضه، وهذا هو حزنه المتواصل والكامل.

وسمع في الفصل الثاني والعشرين ترحيب يوسف به بما يقلل من هذا الحزن المقيم، واستمر الحديث عن تونس وابتعاده عن الجزائر، بينما تضاعف حنينه إلى الجزائر الوطن، و«لا يزال يهلكه حنين إلى أم ووطن، يتجرع كأس غربة ثانية، ولم يحدثها عن المغرب، صفحة عرضها لعصف ربح آخر الريح» (ص ٢٠٨). وتهيمن عليه تداعيات الماضي وهوة يحلم، وقد تكاثرت تفاصيل حماقات الإرهاب، إذ أعلن عن «اغتيال رئيس الرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان رمياً بالرصاص في مكتبه بمسدسات كاتمة» (ص ٢١٦). وحاول تعديل إقامته بتونس استفادة من فرص العمل، ليبلغه شجن الإرهاب الأصولي وهو في تونس «ولكن قلبي لا يزال يزخمه الحنين إلى خطوة ثمة، ولتكن متعثرة، فكم أحسني مجتثاً من تربة طفولتي! فمن هياها لتلد وحشاً يتعقب فينا دماً لا تنس أنك معرض لشيء واحد: الموت غيلة. بهذه اليقينية لن نتألم، إنما الندم أن يفوز بدمك داعية وغد يعطل إرادة الله» (ص ٢٢٣-٢٢٤).

وأضفى الراوي جوانب إرهابية عن اغتيال المثقفين لدى النظر في مصالح الأمن الجزائرية: «رصاصاً أو القفا أو خنجر في الرقبة. العرب والقومية والوطن العربي أحاديث ليل سكارى وسرابيات رمال متحركة. المروبة خيانة، الجماهير خدعة، والثقافة فرية، وهذا الدين المسيس مأساة،

والذاكرة المصادرة لعنة» (ص ٢٣٩). ثم استغرق في أخيلة وقائع الإرهاب: «- رأيت البارحة طيراً يشبه لونه الحديد يأكل من قفافي وأنا على صدري كأنني أصبح وراء أمي التي تتاديني غارقة» (ص ٢٤٨).

وختمت الرواية بقرار سفر جلال إلى أوروبا بوساطة صديقه السويسري، وودع كريم صديقه كمال، وعاد من مطار هواري بومدين إلى وهران، مدينته، ليواجه الموت أو الإرهاب، لا فرق «لأرمني خطوتي الأولى خارج حصاري، في الفضاء، قاهراً جاذبتي» (ص ٢٥٢)، وتتماهى المواجهة مع اليقظة «أمي لا تجد من الملأ من تتلو عليه من زمن رعبها ما تعسر من سفر الدم. وفي ذاكرتي صوت يزرعني بين رقان وتماسخت نوحاً لنشيج دم النسيان» (ص ٢٥٤).

لقد أفلح الحبيب السائح في التعبير الروائي عن فضح الإرهاب وإدانته من منظور فكري وإنساني شديد التعالق مع الإسلام في جوهره، وصار كتابه القصصي «البهية تتزين لجلادها» مدخلاً مجازياً لتصوير الإرهاب المروع والمدمر، ولجادلته في رواية «تماسخت» نداء للحرية بمواجهة الإرهاب، وارتقى التعبير الروائي عن الحرية بالانتقال من جغرافية المكان إلى شعرية الفضاء الشامل لرؤية وجودية وحضارية وقومية مفعمة بإنسانيتها.

♦ كاتب من سوريا

الهوامش

- ١- ناهض رقوت، انعكاس الإرهاب الصهيوني على الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة، ٢٠٠٢، ص ٧.
- ٢- جابر عصفور، ضد التعصب: المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص ١٢.
- ٣- جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب المعاصر، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٣٧.
- ٤- المصدر السابق، ص ٢٨٢-٢٨٣.
- ٥- مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١٠٤.
- ٦- عبدالله أبوهيف: الاشتغال السردى ما بعد الحداثي، في مجلة «علامات» (جدة) ج ٥٤، م ١٤، ديسمبر ٢٠٠٤، ص ٥٣٢.
- ٧- نبيل سليمان: السيرة النصية والمجتمعية: دراسات في الرواية العربية، كتاب الرياض ١٢٦، الرياض، ٢٠٠٤، ص ١٦٤.
- ٨- الحبيب السائح: تماسخت، دم النسيان، الجزائر ٢٠٠٢.

المسرح الغنائي

يصمد المسرح الغنائي في العالم المتحضر في عصف التحولات التقنية، ويسخرها في عصر الفضاء ومنافسة الضوضاء السمعية والبصرية ليظل مستقطبا شامخا، بينما يتوارى المسرح الغنائي العربي في أمة تعشق اللحن وتتوالد بالشعراء.

لو لم يثقل جبل صنين بالضحايا، وتتفجر بيروت برعب الدم والدمار، وتنزف ميس الريم جثث المنغرسين كأرزها رغم حربها وصراعات الآخرين فوقها، فهل كان المسرح الغنائي العربي يشكل الآن رافدا ثقافيا هاما مكرسا مقولة أن المسرح هو أبو الفنون؟

كتب سعيد عقل مسرحية شعرية عام ١٩٣٥ « بنت يفتاح » مقلدا أمير الشعراء أحمد شوقي أول من بدأ هذا الفن، وقد تأثر بمسارح العالم المتحضر الذي انفتح عليه بمركزه الاجتماعي والمالي وسفره الدائم إلى أوروبا، ولكن سعيد عقل فشل في تطويع شعره لهذا الفن فلم تنجح مسرحيته الأولى وكذلك الثانية « قديموس » في إرساء فن المسرح الغنائي في لبنان.

وكانت الولادة الفعلية للمسرحية الغنائية في الستينات من القرن العشرين مع ظهور الفرق الشعبية، وقد تطورت فننا وغيت اسمها إلى فرقة «الرحابنة»، وبدأت ثورة في فن الأغنية عموما من حيث الكلمة واللحن والمدة والتطريب.

أرسى الرحابنة قواعد المسرح الغنائي ببيع الخواتم، عام ١٩٦٤ معتمدين النجم الأوح «سفيرة الفن إلى النجوم» فيروز. وتوالت تجاربهم المميزة فقدموا ١٢ مسرحية غنائية قبل أن ينفرط عقد العباقرة الثلاثة، منصور وعاصي وفيروز، ويفشل الرحابانيان في خلق فيروز أخرى أو حتى بديلة، ويخيبو ألق الصوت الملائكي الذي اهتز التاريخ به بين أعمدة بعلبك وعلى مسرحها، وتجتاح الحرب المجنونة بلد الأرز كله فيغفو التاريخ فوق الركاب بعد أن أيقظته روعة الألحان وقوة الصوت، ويغيب المسرح الغنائي العربي إلا من تجارب متناثرة في مصر.

أما في لندن مثلاً فتزدهر المسارح وتعدج بروادها، غابت الملابس الرسمية وأناقتها، كثريين الرواد سياح من ألوان وأعراق.. تتفاوت الأجيال بينما العرض مستمر، لأن عمر بعضها يتجاوز نصف قرن مثل المسرحية البوليسية « المصيدة، لأجاثا كريستي.

أما أحدث العروض فمسرحية غنائية عن حياة وفن فرانك سيناترا النجم والمغني والسياسي، وأكثر نجوم القرن العشرين شهرة وشعبية، وقد تضافرت لإنجاحها تقنية عالية واستخدام ذكي لأرشيف حياته وفنه.

وميزة المسارح اللندنية بالإضافة إلى عراقتها وطقوسها في تجهيزاتها التي تحقق الإبهار الفني ودهشته، وقد أتاحت توظيف أفلام أسود وأبيض عن حياة وفن سيناترا منذ ولادته عام ١٩١٥ وحتى وفاته، واستخدمت لعرضها شاشات متحركة تهبط من أعلى أو تخرج من أرضية المسرح وتتحرك مع الألحان ويحجمه الطبيعي فيشعر الجمهور أنه حي بينهم يمثل ويغني بين المؤدين والراقصين.

للسياسي الأصغر رش *

الميزة الثانية هي الحضور، الكومبليه، كل ليلة، صيفا شتاء، والحجز مسبقا لأسابيع

وأشهر أحيانا رغم أن سعر التذكرة يتجاوز خمسين جنيهًا استرلينيًا مع الضريبة. مسرحية فرانك سيناترا تطرح إشكالية الفني والسياسي، موقفه خلال الحرب العالمية الثانية حين أبدى تعاطفا كبيرا مع اليهود منذ عام ١٩٤٤ حين اضطهدهم هتلر وظل صديقهم حتى يومه الأخير، غنى وجمع لهم التبرعات. أدار حملة الرئيس الأمريكي روزفلت الانتخابية لرئاسة أمريكا للمرة الرابعة فقد كان بطله وأ نموذج، والتقاءه على كرسيه المتحرك في البيت الأبيض مرات. ثم ساند جون كيندي بقوة وكذلك أخاه روبرت في حملتيهما الانتخابيتين حتى لقب بفرانك كيندي بعد أن قام بجولات عديدة وعروض فنية في مختلف ولايات أمريكا لاستقطاب المؤيدين والأصوات.

تفتقر الثقافة العربية إلى وعي مسرحي حقيقي، وجهل بقدرة اللحن في خلق الوعي السياسي والاجتماعي المطلوب من خلال مسرحية غنائية، ولكنه يتطلب تطويع الشعر وعبقورية في التلحين وموهبة في تحريك المجموعات والفرق لم تتوفر لغير الرحابنة، وهو السبب الحقيقي لغياب المسرح الغنائي العربي رغم التعلل بضخامة الإنتاج وشح الموارد المخصصة.

♦ زوائية اردنية

الحين أن الزائر لا يجوز أن يتكلم بما يفضب الولي الذي في الضريح، ومن ذلك الحين بدأت التربية الريفية للفتاة، تلك التربية التي تؤدي إلى إنتاج قوالب شبه متناظرة، من النساء، ينطقن عن ذات واحدة.

أما فاطنة، التي هربت من البلدة، كي لا يتزوجها أخوها الفارس الخرافي الذي أقسم أن يبحث عن ذات الشعرة التي لجمت جواده، فيتزوجها، ليكتشف بعد البحث، والتحري، أن شقيقته (فاطنة) هي صاحبة الشعرة. فتضطر إلى التكر في جلد رجل عجوز ذي لحية كثة بيضاء، وملامح تكسوها التجاعيد، بطريقة أشبه بالحكايات الأسطورية منها بالوقائع التي يختبرها الناس في حياتهم اليومية. ويتعرف إليها (ودّ نمير) الفارس المغوار الذي مربها وهي تختبئ في كهف، فاحتلمها وهي في هيئة الرجل العجوز إلى قصره ليتزوج منها بعد مدة اكتشف خلالها أن الشيخ الذي أحضره معه من الكهف ما هو إلا امرأة بارعة الجمال، فائقة الحسن، متكررة في زيّ شيخ طاعن.

قناع آخر للمرأة

وتعود بنا الساردة إلى طفولتها ثانية، لكن بعد أن ترحل إلى جنيف طلباً للتسلية والنسيان. وإذا بها تلتقي بواحدة من السودان هي (سناء) التي تتسبب مثلها إلى (سدرة). وكانت قد أقامت قبل مجيئها إلى جنيف في الخرطوم وأم درمان مدة من الزمن تمارس النشاط الحزبي، والسياسي، الذي أودى بها للوقوع في أيدي المباحث بعد ملاحقة استمرت طويلاً، ثم أدخلت السجن. وبعد مدة قضتها فيه أفرج عنها لتفادر إلى جنيف.

وسناء هنا صورة أخرى لمأساة الفتاة العربية في السودان، مثلما هي في غير السودان؛ فبعد ارتحالها إلى جنيف، وعملها في أحد المطاعم، اضطرت لترك العمل لأن صاحب المطعم حاول اغتصابها بعد أن استدرجها بالخداع والحيلة إلى منزله. فكان جمالها، وما تتمتع به من رشاقة وجاذبية وبالا عليها، فهي تثير الرغبة في كل من يراها بينطال الجينز الضيق، وردفيها النافرين، لذا لم تستطع الاستقرار في أي عمل، حتى لقد تمنّت لو أن الله خلقها دميمة من غير رشاقة، ولا جاذبية: «جمالك وجاذبيتك تجعل الزبائن يتجمعون حول الكاشير. ما رأيك أن تذهبي مع زوجتي تخنارين أجمل الأزياء التي تعجبك، من أرقى

في الرواية النسوية ٢

مهيل النور لشينة خضر مكي :

أمنعة متعددة للمرأة واحدة *

د . إبراهيم خليل *

— للأنثى نفس زوجة ثانية —

بهذه العبارة التي ترددها رجاء بطلة الرواية (صهيل النهر) للكاتبة السودانية بثينة خضر مكي مؤلفة (أغنية للنار) و(النخلة والمغني) و(أشباح الموت) و(أطياف الحزن) و(غطاء الصمت) تشخص الكاتبة مشكلة المرأة العربية في السودان خاصة، وفي غير السودان على وجه العموم.

غير الشاطيء، شاطيء النهر، تحاول أن تنسى، وأن تتساءل أين هي من كل ما يحيط بالذات، والمكان؛ هي نصف مطلقة، نصف متزوجة، ونصف ميتة، بعد أن غادرها عاصم إلى الأخرى. تآكل قلبها نار الغيرة، ويقتلها الشوق، وتتحوّل الساردة من الحاضر الفاجع إلى الماضي، على عادة الإنسان كلما مر بأزمة شديدة هرع إلى طفولته يلتمس فيها سعادة وهمية تعزّيه عن أوجاع الحاضر. هنا تقفز إلى وعي الساردة شخصيات منها (فاطنة السمحة) أو كما يسمونها فاطنة قصب السكر. وشخصية أخرى هي (خالة مدينة) التي عاملتها في طفولتها معاملة ابنيها عواطف وحسن.

من تلك الطفولة علقت بالذاكرة زيارة أحد الأضرحة لأحد الأولياء هو السيد الحسن. ففي تلك الزيارة دعت الخالة مدينة لابنها (حسن) أن يكون من الناجحين في الحياة. وعلمت منذ ذلك

فرجاء بطلة الرواية، والساردة الوحيدة فيها، ابنة (سدرة)، المقيمة في الخرطوم، تزوجت من (عاصم) الذي تركها وذهب للعمل في العربية السعودية، وبعد سنوات متوالية تأكد من أنها لا تستطيع الإنجاب والحمل، مما دفع به دفعا للزواج من أخرى. وهي لا تستطيع بالطبع أن تعترض على ذلك بحكم العرف والعادة. وعندما يزور الخرطوم زيارته الأخيرة، ويقوم في المنزل أياماً ثم يودعها متجهاً ثانية للسعودية حيث زوجته الأخرى، تنطلق تداعيات كثيرة تلخص لنا مأساة المرأة في السودان.

فرجاء بنت الحاج حسين التاجر هي في الأصل كاتبة مثقفة، ولها محاولات أدبية جيدة. وحين تحسّ بكرامتها الأنثوية الساذجة، وقد ذبحت على مذبح الحرص على الذرية، والتكاثر، تقرض بالأسنان الشفة السفلى، وتعضّ أصابع الندم، فلا تجد ما تذهب إليه

بثينة خضر مكي

صهيل التمساح رواية

اليومية.

والى جانب ذلك تترك المؤلفة للساردة الحبل على الغارب، فتروي من الحكايات ما لا يتصل مباشرة بحبكة القصة، إن كانت فيها حبكة أصلاً، ومن ذلك على سبيل المثال حكاية التمساح الذي اجتث ذراع أحد الأشخاص. أو الطفل (حسين) الذي أرسلته أمه ليشتري لها كازا في قارورة ببسي كولا، فنسي ما في القارورة، وراح يعب منها ظناً منه أن ما فيها هو مشروب الببسي كولا. أو حكاية زينب، أو عواطف، التي تزوجت من ثلاثة أشخاص، ومع ذلك لم تزل كما تقول عنها الداية (أم السر): بكريّة. وذلك لأن عواطف هذه طلقت مرتين، وفيهما لم تستطع أن تتجب، وفي الزواج الثالث لم يختلف الأمر، لكنها اضطرت للجوء لما تلجأ إليه النساء في مثل هذه الحال، وهو (الأحجية). فكانت تجربتها الأولى مع الحاجة (عيشة) التي أخذت منها عشرين ألف جنيه وأوصتها بذبح ديك أسود، ووضع دمه في طبق من النحاس تحت سرير الزوج الذي رفض ذلك بالطبع، وكاد أن يطلقها بالثلاث.

وزارت واحدة أخرى فأخبرتها بأنها لن تخلص حتى تتزوج من رجل فقير، عجوز، غريب. وبغير ذلك لن يكون لها أمل في الإنجاب. وفي بداية الأمر سخرت من هذا الطلب، الغريب، فهي ابنة الحسب والنسب، وخيرة الرجال يتمنونها فهل تتزوج، وهي على هذه الحال من الجمال والحسن، والمنزلة الاجتماعية العالية، من فقير عجوز غريب؟ واضطرت، في نهاية الأمر، للعمل بذلك، فتزوجت من صالح السقا الفقير العجوز القادم من الصعيد وواصلت زيارة الأضرحة، ولجأت إلى

المحلات.. مجاناً.. على أن تكشفني عن صدرك. وسأقيدك.. وتعلمي على حمل الطلبات للزبائن..» (١)

وتقول الساردة: «وتمنت لو أنها كانت قبيحة حتى تستطيع أن تحافظ على شرفها. ولا تتعرض لما هي فيه من المهانة. وظلت تهرب من مدينة لأخرى، ومن عمل لآخر، حتى التقيتها على ساحل البحيرة في جنيف» (٢). أما مأساتها هي أي الساردة فلا تكمن في الرشاقة ولا في الجاذبية، ولكنها تكمن في كونها لا تستطيع أن تقدم لعاصم ما يشبع لديه غريزة الأبوة. (٣) وفي أثناء التفكير به تتداعى الأشياء في أعماق (رجاء) فتتذكر على نحو مباغت حكاية (فاطنة قصب السكر) التي تزوجت من (ودّ نيمير) «وأقيمت الأفراح والليالي الملاح.. ونصب الصيوان.. وأنجبا البنات والصبيان..» (٤) وكأن هذه الحكاية، وتذكر الساردة لها في هذا الوقت، الذي تتذكر فيه (عاصم) تعبير غير مباشر عن ارتباط مفهوم المرأة لدى العرب، والشرقيين بصفة عامة، بمفهوم الأنثى الولود، التي لا تفتأ تتجب في كل تسعة أشهر صبيًا، أو بنتًا، أما الحب، والمشاعر، والأحاسيس؛ فأمور لا مكان لها في هذا الكون. وما دام الشيء بالشيء يذكر فلم لا تسترجع الساردة حكاية (سناء) بنت الحاجة أمون التي تتسكع على أرصفة المنافى في جنيف؟

تعود بالحكاية إلى نقطة الصفر، إلى أيام المدرسة الابتدائية في (سدر)، والاستحمام بماء النهر، ومن يقارن بين حياة (سناء) في المنفى وحياتها في السجن في أم درمان يجد أيام السجن أكثر رحمة من أيام المنفى.

ولقد استعادت اللحظات الأولى عندما ألقى عليها القبض، وعوملت معاملة خشنّة، من رجال الأمن، والتحمت ذكريات السجن بذكرها عن هيكل التمساح المصلوب بعرض الحائط فوق بوابة مركز الشرطة، وقصص (عم الزاكي) مع التماسيح. ومن تلك الذكريات الطفولية الملحاح التي تقع الساردة تحت تأثيرها حكاية (خاله) مدينة) وذكريات (رجاء) في (سدر) و(كلثوم) الراقصة المغنية ذات الإغراء العنيف، وما ورثته المرأة في السودان من عادات وتقاليدها تسبق الأعراس، أو تتلوها: ليلة الحناء، وإعداد العروس، وليلة الدخلة.. وما يرافقها من تمنع العروس.. الخ.. ذلك كله يحوّل الرواية إلى رصد أنثروبولوجي لحياة الناس

أحد الشيوخ المشهورين الذين تتحقق على أيديهم فيما يزعمون الكرامات. وهو شيخ اللمين بن الفكي العريان، الذي اختلى بها مراراً، وعاشرها سبع ليال متظاهراً بجمل ما يتظاهر به رجال الطرق من الورع، والتقوى.

وعندما انتهى اليوم الثامن من طقوس الإخصاب، قدم للزوج شراباً في زجاجة وأمرها باحتساء جرعة منه، فيما راحت يدها تعبثان بحبات المسبحة في طقطقة هادئة لا تخلو من تقوى زائفة.

وبعد أن دفع الزوج أتعاب الشيخ، وغادرا، ومعهما بعض البخور، مرت سبعة أشهر لم تظهر فيها علامات الحمل، ولا بوادر لانقطاع الدورة الشهرية المعتادة. وعندما حان الوقت وعلى نحو مفاجئ، أحست (عواطف) بأن موعداً قد فات، وأنها من الممكن أن تكون حاملاً. هذه الحكاية ترويها الساردة (رجاء) كأنما هي أسلوب غير مباشر للتعبير عن الأحوال التي تمر بها هي، فقد تزوجت منذ سنوات دون أن تتجب مما اضطرها لالتزام الصمت حين راح عاصم يتقدم طالبا الزواج من أخرى. وهي تعيش الآن على ذمة رجل أحبته فيما يواصل هو حياته اليومية مع تلك الضرة.

سناء مرة أخرى:

وما أن تصل حكاية عواطف إلى آخرها، حتى تعود بنا الساردة إلى جنيف. فهي تنتقل بنا من جنيف إلى السودان، ومن (سدر) مرة إلى الخرطوم مرة، فإلى أم درمان مرة أخرى.. ثم تعود بنا ثانية إلى جنيف، لتروي لنا من جديد حكاية (سناء بنت الحاجة أمون).. التي جاءت الشرطة في صحيفة الحرية حيث تعمل محررة.. فما ذكرته الساردة مجعلاً في موضع (٥) تعود إلى ذكره مفصلاً في موضع لاحق (٦) وفي نهاية الأمر تختفي (سناء) عن عيني الساردة لتبدأ حكاية جديدة عن امرأة أخرى هي (بدرية حسين محمد سلمان) التي نشرت صورتها في إحدى الصحف اليومية باعتبارها مفقودة، ومختلة عقلياً، وعلى من يعرف عنها شيئاً الاتصال برقم هاتف..

قناع آخر للمرأة:

هذه الصورة هي الشرارة التي تشعل النار في كومة القش. فما أن وقعت عليها عينا رجاء بطله الرواية، حتى تذكرت الحكاية بالتفصيل الممل.

بلاغات

صهيل
التمساح
رواية

بهيئة مخرطة كوكبي

صهيل
الفر
رواية

وحكايتها لا
تختلف عن
حكاية عواطف
المذكورة.
فقد وقعت
تحت تأثير
(سحر) صنعه
لها حاج أحمد
الفلاتي. وهو
(دواج) كان قد

مر بالمنزل يعرض بضاعته من الثياب
والحرير، والعقود، والخرز الملون، ورأى
(بدرية) فأعجبته، فما كان منه إلا أن
عاد في يوم ثان وقد أعد لها سحرا
في ثوب من حرير أزرق، وطلب منها
أن تمس الثوب لتعرف مدى نعومته،
وملاسته، فوقع تحت تأثير السحر.
ولما طلب منها أن تحمل (بقجة)
الأقمشة على رأسها، وتتبعه، أطاعته
دونما تردد، وفعلت ذلك مثلما يفعل
(المضبوغ) في القصص الشعبية التي
تروى عن الضباع وتأثيرها فيمن
تنصب شباكها حوله.

وعندما رآها بعضهم تسير خلف
الحاج في تلك الهيئة المكشوفة، شبه
العارية، وعلى رأسها بقجة الثياب،
ارتابوا في الأمر، لا سيما وأن بعضهم
طلب منها العودة فلم يبد عليها أنها
فهمت ما طلب منها، أو أنها تستطيع
أن تستجيب، أو أنها تعي ما هي مقدمة
عليه من فعل مغل بالشرف، خارج عن
العادات والتقاليد، وإذ ذاك هرع شبان
ولاحقوا الحاج أحمد الفلاتي وضربوه
ضربا مبرحا نقل على إثره للمستشفى.
وجاء (طيفور) عم (بدرية) وأخذها
معه إلى أم درمان للعلاج. ومنذ ذلك
الحين لم تعرف (رجاء) الساردة شيئا
عن بدرية إلا أنها انغrust في الذاكرة
مثل مسمار حاد ولم تفارقها أبدا (٧)...

وها هي الصورة المنشورة، في إحدى
الصحف، تميدها إلى أيام الطفولة،
والزماله في المدرسة الابتدائية، فما
كان منها إلا أن ركبت سيارتها واتجهت
نحو شاطئ النهر، وجلست تحت جميزة
كبيرة وراحت تتذكر ما قالته الجدة عما
حدث في السودان، في سالف العصر
والأوان.

الإطار والعقدة:

هذه الرواية تبدو لمن يقرأ العرض
الذي سقنا فيه أبرز الحوادث، رواية
بلا حبكة، وبلا حدث رئيس، لكن
فيها إطارا وعقدة. فمن حيث الإطار،
تحركت حوادث الرواية ومشاهدها ما
بين سفر عاصم إلى العربية السعودية

عائداً إلى عمله، حيث الزوجة الأخرى،
التي اقترن بها بعد أن أخفقت الأولى
(رجاء) في إشباع غريزة الأبوة لديه،
وبين اللحظة التي انطلقت فيها من
المنزل بالسيارة إلى شاطئ النهر،
والجلوس تحت الجميزة التي لا تزال
تحمل بعض آثار الاستعمار، والإصغاء
إلى صوت الجدة القادم من أعماق
الذاكرة، مختلطا بصهيل النهر.

ما بين هاتين النقطتين ثمة حركة
متكررة: تارة إلى الأمام: الذهاب إلى
جنيف.. والالتقاء بسناء بنت الحاجة
أمون.. والذهاب مرارا إلى النهر..
ورؤية الصحيفة اليومية التي نشرت
فيها صورة (بدرية محمد سلمان)
المفقودة... وتارة إلى الماضي.. البعيد
من عهد الطفولة في (سدره) والمدرسة
الابتدائية، والاستحمام في ماء النهر..
وإحياء الليالي التي شهدت أعراسا وما
تخللها من مشاهد الرقص والغناء.. مع
الإدلاء بوصف شيق لطقوس الفرح،
والمآدب التي تقدم لنا صورة فولكلورية
(تراثية) عن الحياة الشعبية في قرى
السودان. وتارة تخلي الساردة الطريق
أمام شخصيات نسائية أخرى تدلي
باعترافها على نحو ما فعلت لنا في
استعادة ذكريات (سناء) بنت الحاجة
أمون. أو بدرية، أو عواطف، وما لاقته
من المشاق في سبيل أن تعالج نفسها
من آفة العقم، وما تعرضت له من طلاق
متكرر، وزواج متكرر.. وزيارات متكررة
إلى الأضرحة والأولياء الصالحين...
تقدم فيها النذور.. وتوقد الشموع..
وتعد (الأحجبة) وتقام طقوس وشعائر
تشجع هؤلاء النسوة على رواية ما وقع
لهن، وجرى، عن طريق الساردة التي
تسمح لنفسها بالتصرف تارة.. وتارة
أخرى تلتزم الحياد فيما تروي عنهن.
فكأننا نسمع صوت المرأة لا صوت
الساردة.. ولا سيما في أثناء الكلام
على حكاية (عواطف)، وهذا كله يجعل
منهن بصورة من الصور أقتعة متعددة
لامرأة واحدة.

وهكذا فإن غياب الحكاية ذات
الترتيب، والنسيج القائم على استخدام
حوافز، ووظائف سردية، حل بدلا منها
مجموعة شخصيات نسائية تتناوب
الكلام على معاناة المرأة في السودان،
وهذه هي العقدة. فما يجمع هؤلاء
النسوة، جنبا إلى جنب، هو أن المرأة لا
ينظر إليها في المجتمع باعتبارها كيانا
له موقعه الاجتماعي، بل ينظر إليها
باعتبارها ضلعا قاصرا مثلما يقولون
في الأمثال ولذا لا يسمح لها مثلا

أن تكون كاتبة جيدة، أو حزبية، تقوم
بنشاط سياسي. ومع أن هذا الحظر
يشمل الرجل أيضا إلا أن ممارسة
المرأة لهذا النشاط ينظر إليه في
بيئاتنا باعتباره مسأ بها من حيث هي
عرض بكسر العين ولهذا فإن ملاحقة
(سناء) والقبض عليها والزج بها في
السجن، ومغادرة الخرطوم إلى جنيف،
لم يحل دون النظر إليها باعتبارها
موضوعا وهدفا لاشتهاء الرجل الذي
يسمح لنفسه بما لا يسمح به للمرأة
(صاحب المطعم مثلا استغل غياب
زوجته وأراد أن يقيم معها علاقة في
منزله في جنيف). وهي أي المرأة إذا
سلمت من هذه النظرة، فلن تسلم من
النظر إليها باعتبارها آلة لتفريخ البنات
والصبيان، فإذا لم تؤد هذه الآلة عملها
مثلما هو الحال بالنسبة لعواطف، أو
رجاء الساردة فلما أن تعرض على
اختصاصي تفريخ إذا ساغ التعبير وإما
أن يكون الحل، إذا أخفق اختصاصيو
التفريخ، الطلاق أبغض الحلال أو
الزواج من أخرى، مع الاحتفاظ أحيانا
بالزوجة الأولى لقضاء الإجازة من وقت
لآخر.

تلك هي أبرز المشكلات التي تعاني
منها رجاء، وهي تتذكر أنها أصبحت
الزوجة الثانية لعاصم، ومشكلة عواطف،
وهي تروي لنا ما لقيته من عراقيل، وما
ذاقته من صدمات، في سبيل أن تغدو
في نظر المجتمع امرأة حقيقية قادرة
على أداء الوظيفة البيولوجية الأساسية
للمرأة، وهي الإنجاب.

ويعترف النظر، عما إذا كانت المرأة
في مجتمع كهذا قادرة على أداء
الوظيفة المنوطة بها، وهي تقديم الذرية
الصالحة، من الأطفال، أو ليست قادرة،
فلا قيمة لها في نظرة الكثيرين، تلك
النظرة التي صاغت تقاليد، وعادات
تحكم فيها الرجال، وتحكموا بمفرداتها،
على مدى التاريخ. حتى أصبحت المرأة،
وهي تواصل حياتها اليومية، تتعامل مع
هذه العادات، والأعراف، وكأنها هي
التي تتحكم بها، لا الرجل.

فقصة بدرية مثلا هي إحدى
الحكايات التي خصصت لها الساردة
(ملفا) إذا ساغ التعبير، في ذاكرتها ذات
المدى الدلالي الواسع. ما الذي فعلته
حتى تم اقتلاعها من بلدها (سدره)
والذهاب بها إلى أم درمان، وفقدانها
وهي في حالة نفسية تلخصها عبارة
مختلة عقليا؟ ألم يكن ذلك بسبب ما
فطرت عليه من جمال، وجاذبية، وأن
رجلا هو الحاج أحمد الفلاتي حاول

السيطرة عليها بالسحر ليأخذها معه إلى حيث يرتكب معها ما لا يجيزه إلا عرف الرجل الذي يبيع لنفسه ما لا يبيعه للآخرى؟ ألم يفكر هذا الحاج في أن بديرية إنسان مثله له رغباته هو الآخر؟ بهذه الحكاية، وبحكاية أخرى تتعلق بفاطنة قصب السكر، وقصص الخالة مدينة، وعواطف.. وغيرهن.. دلفت بنا بثينة مكي عالم المرأة السودانية الداخلي، وصورت لنا نماذج نسوية محطمة، أو مهزوزة، أو منكسرة، بفعل النظرة الاجتماعية السائدة لدور المرأة في الأسرة.

قصة تؤدي إلى قصص أخرى:

ومع أن الرواية مثلما أشرنا تفتقر إلى النسق الحكائي المتكامل الذي نجده في الروايات عادة، إلا أنها باتكائها على إطار مكاني واحد، يتمثل في سلسلة ركات من سدرية إلى الخرطوم فأم دمان فجنيف، وحيز زمني معتدل ما بين سفر عاصم وذهاب رجاء إلى ضفة النهر، والاستماع لصهيل الموج المتكسر، واسترجاع ذكريات الجدة، أضفى على أجواء الرواية شكلاً من الوحدة، وجعلها أشبه ما تكون بقصة تؤدي إلى قصص أخرى. والشخصية الواحدة (رجاء) تؤدي إلى شخصيات أخرى (سناء، عواطف، بديرية) والرجل الواحد صورة لعدة رجال (عاصم، ود نمير، الفلاتي، الشيخ اللمني، صاحب المطعم في جنيف، وضابط التحقيق في أم درمان..). فهم كلهم تجمعهم نظرة واحدة للمرأة.

لغة الكتاتبة ولغة الأشخاص:

شيء واحد بقي أن نشير إليه، وننبه عليه، وهو اللغة التي كتبت بها الرواية. ولئن كانت بثينة خضر مكي تمثل، من خلال اللغة المستعملة في كتابة هذا النص، واحداً من المستويات اللغوية الموجودة في العمل، فإن الساردة (رجاء) تمثل هي الأخرى أحد هذه المستويات. وذلك لا يتجلى إلا من خلال المنولوج الذي يعبر عن أحوال (رجاء) وعالمها الذي دمره عاصم بزواجه الثاني «ليتك لم تتزوج من أخرى.. أعلم أنها أنانية مني أن أحرمك نعمة أبوتك.. ولكن ليتك لم تفعل.. ألم تقل أنت بنفسك أنك لم تجد السعادة بعدي على الرغم من وجود الأبناء في حياتك.. لقد قهرت نفسي وهاء لك.. وأنا أقاوم في بسالة عواطف محمود الجامحة نحوي.. وفيت لك بعد أن تيقنت من أنك أنت العاطفة الباقية في قلبي.. فلماذا أحرقت قلبي.. وأحرقت كوامن

عواطفني؟» (٨) وبما أنها كاتبة، ولها محاولات أدبية جيدة، فلا بأس في أن تكون لغتها عالية المستوى، رفيعة الأسلوب، قياساً لغيرها من الشخصيات: «أذكرك كثيراً يا عاصم. كأن هناك حباً لا سرية تمتد وتمتد وتتسع داخل أوردتي، تتوهج نبضاً مشتعلًا بتلك التفاصيل الدقيقة التي تقاسمناها نقطة نقطة، وفاصلة فاصلة.. وجعاً وجعاً.. وجدية عابثة تمتد وتمتد الحبال إليك تحمل شوقي، وحنيني الذي أغرق فيه، ولا أستطيع العبور إلى الضفة للقائك» (٩) هذه اللغة الأنيقة سرعان ما تهبط إلى نوع من الكلام أدنى رتبة من هذه عندما تقابل (سناء) في جنيف، وتعود بها الرؤيا المفاجئة إلى زمن الطفولة، والمدرسة الابتدائية في (سدرية). ويفرض المشهد المكاني على الساردة توجهها نحو مفردات، وتراكيب خاصة بالبيئة الريفية في السودان.. ولا سيما عندما تستخدم هذه التراكيب، والألفاظ في وصف أحد مجالس السمر في الصيف. «تبدأ البنات بالتصفيق، ويصاحبهن ميرغني بالمزمار، والصبيان يشيلون الأنغام ترجيعاً مع أصوات البنات.. وتختلط أصوات خضر تتأهب لتصلب سيقان رجولتها بالأصوات اللدنة التي تتأرجح بين ندى الطفولة وليونة أنوثة بدأت تهب طلائع ريحها (كلثوم) تغني وتنتشي للخلف.. جدائلها الكثيرة تتأرجح منها اثنتان على صدرها وينشلق باقي الضفائر مراوحاً ما بين الفضاء وظلها المكسور» (١٠).

أما في الحوار، فإن اللغة تبتعد تماماً عن المستويين السابقين، وتتحوّل فجأة إلى كلام عادي تستخدم فيه الكلمة الدارجة، والنبرة المحلية، والأسماء التي يكاد لا يسمع بها من لم يعيش في السودان «زمان في ليلة الحنا البنات تغني والعريس يأتي ويضع الحنا على كف العروس.. وسط زغاريد النساء وتهليلهن والغناء.. وتوزيع الحلوى والتمر.. والعروس وبغات الضريق كلهن يرقصن ما عندنا شفاف.. ولا عيب» (١١).

والمستوى اللغوي في الحوار يختلف عادة باختلاف الأشخاص. فعندما تتذكر (زينب) ما قدم من الطعام عقب ولادة عواطف، تسلك اللغة سبيل التعبير عما يتمناه المتكلم المحروم في مناسبة كهذه. فيتفنن السارد في ذكر الأصناف، مركزاً الانتباه على ما يثير الرغبة، ويبعث الشهوة «وجرى لعابها،

ويلال ثوبها، وهي تتذكر كيف كانت تغرف الطعام من (الكورية) بالكمشة، وتسكبه على طبقات الكسر البيض الرقيقة المرصوصة فوق الصحن الكبيرة.. التي تتوسط الصواني الموضوعة أمام الضيوف» (١٢).

وعندما تتذكر عواطف طلاقها من الزوج الأول، وزواجها الثاني من سيد الحلبي، تصطبغ لغة الشخصية بما تنماز به المرأة الماكرة حين تنصب حباً لها لأحد الريفيين كي تغويه، وتغريه، بالزواج منها على زوجته الأخرى. «أولاد الريف ذريتهم وافرة ونسلهم لا ينقطع» (١٣) وعندما تروي قصتها مع الشيخ (اللمين) تتحول اللغة إلى لغة نسائية يحتل فيها الجسد موضع حجر الزاوية: «تركته يعريني من ملايسي، ويستلم جسدي يفعل به ما يشاء من ساعة الفسق حتى شروق الشمس.. وتذكرت نصائح الحاجة عيشة، فرقدت في سكون تحت جسده القوي» (١٤).

وهذا التنوع اللغوي، في الرواية، يؤكد أن الكاتبة بثينة خضر مكي تحاول أن تتقن في كل مشهد من مشاهد الرواية الشخصية الرئيسة فيه. فهي تتكلم بلسان (رجاء) تارة، و(سناء) تارة أخرى، مثلما تتكلم بلسان فاطنة قصب السكر، والخالة مدينة، وعواطف. وهذا التعدد في المستوى اللغوي ينم عن أن الرواية، التي تفتقر إلى التماسك على صعيد الحكمة والحوادث، قامت، أو تقوم على مبدأ آخر، وهو التنوع الحوارية.

♦ كاتب وأكاديمي من الأردن

♦ فصل من كتاب سيبندر مستقبلاً حول

الرواية النسوية في الوطن العربي.

١- بثينة مكي: صهيل النهر، سدرية للنشر

والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٠ ص ٢٨.

٢- المصدر السابق ص ٢٩.

٣- السابق ص ٤٠-٤١.

٤- السابق ص ٤٥.

٥- السابق ص ٥٢.

٦- السابق ص ١٠١-١٠٢.

٧- السابق ص ١١٥.

٨- السابق ص ٤١.

٩- السابق ص ٤٦.

١٠- السابق ص ٤٩.

١١- السابق ص ٧١.

١٢- السابق ص ٨٣.

١٣- السابق ص ٨٦.

١٤- السابق ص ٩١.

يعني أن ثمة خللا في تلقي النص. ولكن الطامة الكبرى، في رأينا، هي أن يحاول الشاعر نفسه المحافظة على المدلولات الأصلية لهذه المدخلات، وهنا نفدو أمام نص يجتر ما هو موجود دون تحقيق أية حالة إبداعية، ويصبح عمل الشاعر أشبه باستعراض ثقافي، وهذا أمر مرفوض تماما في ميزان النقد الأدبي.

والشاعر محمود درويش، شأنه شأن كل شاعر كبير، لا بدّ وأنه يربأ بنفسه أن يقع في هذه الحالة «الاشعرية»، وإنما يستعمل مدخلاته لأغراض فنية لا تخفى على مدقق متخصص، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه من خلال استخلاصنا للآثار الأسطورية في «جداريته»، ولكننا نجد لزاما علينا، قبل البدء، أن نقف على رأي درويش الشخصي في علاقة نصّه بالنصوص الأخرى التي تدخل إلى نسيجه، مثل هذا الرأي يطرحه الشاعر عندما يسأله حسن خضر هذا السؤال: «مسألة التناسل أو الإحالات التي أمارسها بوعي تام هي جزء أساسي من مشروعني، انطلاقا من أنه لا توجد كتابة تبدأ (الآن)، ليست هناك أول كتابة، أو كتابة تبدأ من بياض، ولا يوجد أصلا تأريخ للشعر، لذلك كان حريا في عصر تدخل الثقافات، والمرجعيات الواضحة، والتطور الهائل للإبداع الشعري، سواء على مستوى العرب قديما، أم على مستوى العالم المعاصر؛ أن تدخل التناسل لأن الكتابة الآن هي كتابة على ما كتب»، ويضيف درويش: «... إذا لم تكتب على الكتابة، فإنك تخرج الشعر من كينونته الثقافية، فللشعر كيانية ثقافية في الدرجة الأولى؛ أما السليقة، وكيف تعبر الثقافة عن نفسها، فهذه مسائل تقنية، وليس هناك شاعر خال من عدّة شعراء، وقد يكون أي شاعر هو كل الشعراء إذا كان له عمل جدي، فكلما عرفت أكثر كلما أصبحت الكتابة أصعب، لأنك ستبحث عن مكان خاص بك وسط هذا الزحام، فالتطور الشعري هائل والاستناد إلى محاورات هو جزء من تقنية، وهو جزء أيضا من اعتراف بأن الشاعر ليس فرديا لهذا الحد، فهو صوت الفرد، ولكنه نتاج تراكم ثقافي». (١)

استعمال الأسطورة عند

محمود درويش

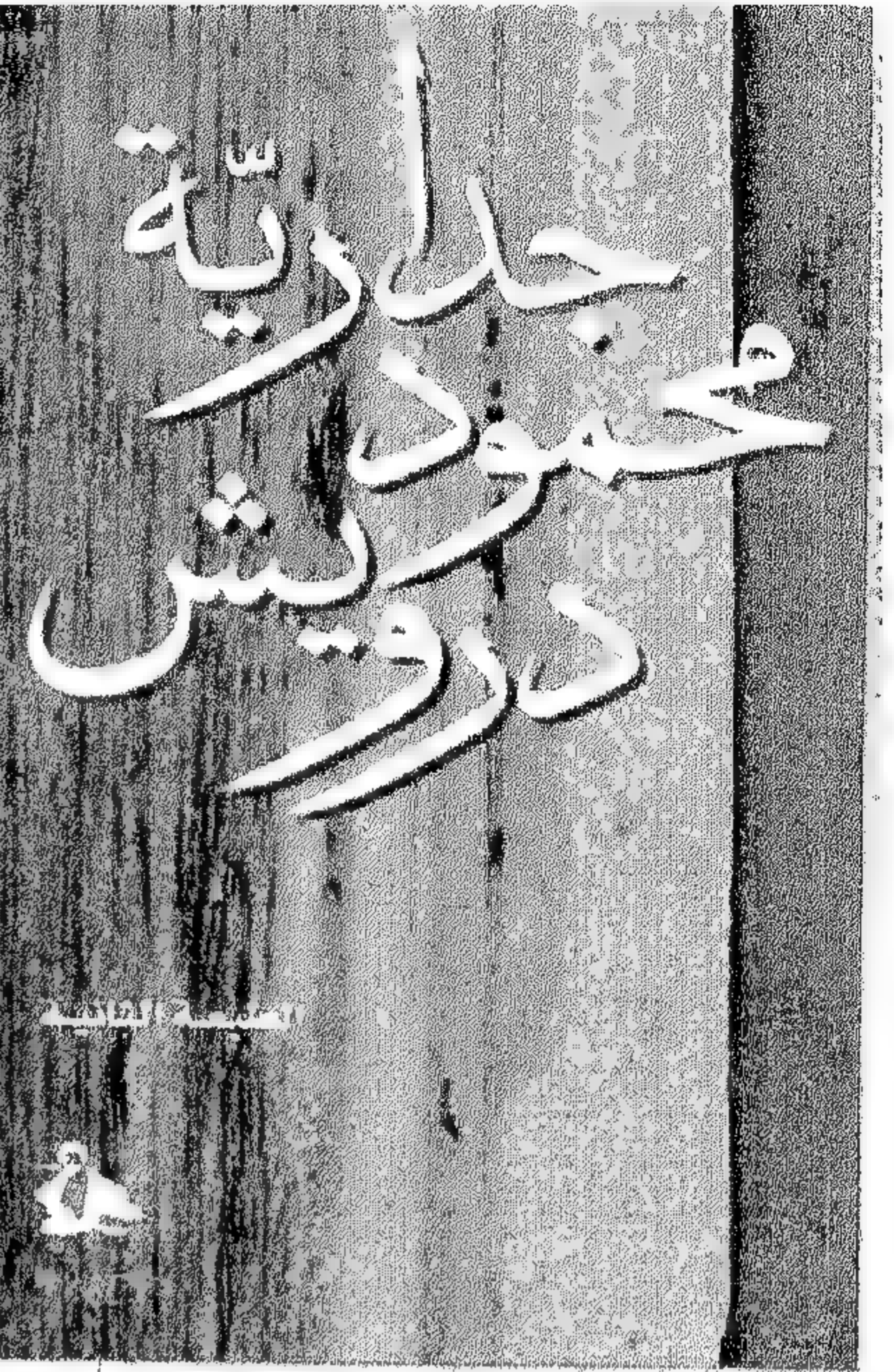
د . فاروق مغربي *

المقدمة وأهمية البحث:

لا يوجد شاعر يكتب الشعر دون الاعتماد على التقاليد الشعرية التي أرساها الشعراء قبله على مر التاريخ، ولعل من الثابت في القصيدة الشعرية الحديثة أنها يمكن أن تتكى «بفخر» على جميع المنجزات الحضارية، علمية كانت أم ثقافية (أسطورية، دينية، تاريخية...) ولكن.. ما الذي يسوّغ لشاعر استعمال أشياء بعينها؟ وبعبارة أخرى: ما الذي يجعل هذا الشاعر يعتمد على الأسطورة السومرية، ويجعل ذلك معتمدا على مثيلتها اليونانية؟ بل ما الذي يجعل شاعرا يبتعد عن هذا الحقل برمته، ليتجه إلى حقل آخر مغاير تماما؟

لا شك أن هذه «التناسلات» ذات دلالات لا يمكن التغاضي عنها، وهي على اختلاف أنواعها، تدل على اهتمام الشاعر بمادته التي يجعلها نسيجا لقصيدته لأنها بالأصل تشكل معلما من مجمل الثقافات والمعارف التي تكوّن فكره، وتميزه عن غيره من الشعراء. ومنذ أن تدخل هذه النصوص على اختلاف مشاربها إلى ساحة النص، وتسهم في تشكيل نسيجه، تتفصل أو هكذا يفترض عن معناها الحقيقي، وتصبح تقنية فنية يستعملها الشاعر لإبراز دلالات معينة يفرضها النص نفسه؛ فإذا ما حاول ناقد أن ينظر إلى هذه الدلالات بمفهومها الأصلي، فهذا

لا يوجد شاعر يكتب الشعر دون الاعتماد على التقاليد الشعرية التي أرساها الشعراء قبله على مر التاريخ، ولعل من الثابت في القصيدة الشعرية الحديثة أنها يمكن أن تتكى «بفخر» على جميع المنجزات الحضارية، علمية كانت أم ثقافية (أسطورية، دينية، تاريخية...) ولكن.. ما الذي يسوّغ لشاعر استعمال أشياء بعينها؟ وبعبارة أخرى: ما الذي يجعل هذا الشاعر يعتمد على الأسطورة السومرية، ويجعل ذلك معتمدا على مثيلتها اليونانية؟ بل ما الذي يجعل شاعرا يبتعد عن هذا الحقل آخر



هذا المقبوس على طوله يطرح قضية بالغة الأهمية؛ فمسألة دخول أصوات أخرى إلى عمل أي أديب، شيء مفروغ منه، وهذا يعيدنا إلى يونغ الذي ربط الإبداع بالاشعور الجمعي، وإلى «باختين» الذي جعل «آدم» وحده هو الذي تجنب قضية التناص في خطابه لأنه أبو البشر، وعالمه يتسم بالعذرية اللغوية، حيث إنه لم ينتهك بوساطة خطاب أول (٢)، ولعل صيحة عنتره تؤكد مثل هذا الكلام عندما قال:

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من قولنا مكروراً.

و«الجدارية» قصيدة طويلة كتبها الشاعر عام ١٩٩٩م، وطبعت مرتين: أولاًهما في حزيران / يونيو ٢٠٠٠م، وثانيتهما في شباط / فبراير ٢٠٠١م. وهذه القصيدة / الديوان، سيمفونية تغري المرء بالكتابة عنها أكثر من مرة، وذلك لما تحتويه من غنى ناتج عن كونها تشكل ذروة ناضجة من نتاجات هذا الشاعر، وهي حافلة بالرموز والإشارات التراثية على اختلافها، وربما يحق لنا أن نقول: إن جو الموت الذي يهيمن على هذا الديوان ساعد كثيراً في خلق أجواء خاصة؛ فقد عانى الشاعر في أواخر التسعينيات من مرض القلب، وأجريت له عملية خطيرة

تركت آثاراً نفسية حادة عنده، وسنطلق في هذه الدراسة من فرضية صارت مسلمة، وهي أن أسلوب درويش يتكون من أصوات عديدة أدى مزجها إلى تشكيل أسلوبه الخاص، وهذا القول لا ينطبق فقط على «الجدارية» وإنما هو موجود منذ أقدم أعماله، ولئن كنا سنقف في هذا البحث عند التشكيل الأسطوري، فذلك لأن وجود هذا الخليط الكبير من الأصوات الأسطورية عند الشاعر قد فرض نفسه في هذا الديوان، كما في غيره، وصار سمة من سمات القصيدة «الدرويشية»، ومعلماً من معالم الحداثة عنده، ولم نعلم في بحثنا إطلاقاً كلمة مؤثرات لأننا،

كما أشرنا سابقاً، نرى أن الشاعر محمود درويش، قد وصل إلى مرحلة عالية من الخبرة عبر مسيرته الشعرية الطويلة والحافلة، ولذلك فإن مدخلاته الأسطورية كانت بمنزلة التشكيل الهارموني للوحة الفنية.

إن اللجوء إلى الأسطورة له جماليته المتميزة، لأنها لجوء إلى عالم مليء بالدهشة، بل هي استقطاب لعالم يزخر بكل المعاني، إنها على حد تعبير الباحث فراس سواح عودة إلى مغامرة العقل الأولى، وبمجرد دخولها إلى نسق التفكير الشعري تهيمن الأجواء الخيالية عليه؛ فلا أقرب إلى الشعر من الأسطورة، ولعل الشعراء وجدوا جماليات إضافية في استعمالهم الأساطير منها:

إظهار ثقافتهم للقارئ بشكل غير مباشر.

عرض ذوقهم الفني الذي جعلهم يستعملون نوعاً محدداً من الأساطير دون غيره.

إدخال تنويعات محببة إلى نسيج العمل الشعري يتفاعل معها القارئ، وإضافة رؤيا جديدة عليه.

والشاعر غير مبالغ في هذا فلقد لاحظنا الناقد نورثرب فراي يجعل من

الرمز الأسطوري نموذجاً أعلى. (❖)

إن هذه الدراسة جاءت ضمن ما يسمى بالنقد التطبيقي الذي تقتصر إليه المكتبة النقدية العربية، وهي إن توصلت إلى بعض النتائج، فإنها لا تدعي الكمال، إنها أشبه بإضاءة يمكن أن تعقبها إضاءات، تسهم جميعها ببناء مدرسة نقدية عربية نطمح جميعنا إلى وجودها.

التشكيلات الأسطورية في الجدارية: يتألف الديوان من مائة وخمس صفحات من القطع المتوسط، ومنذ بدايته تهيمن على القارئ أجواء أسطورية خاصة؛ حيث إن فيه حشداً كبيراً من الرموز الأسطورية والدينية بمختلف تفرعاتها (❖❖)، وهذا ليس بمستغرب على ديوان عكس حالة من الفراغ والضبابية والضياع نتجت عن الموت الذي شعر به الشاعر يداهم عندما كان في المشفى:

.....

وكأنني قد مت قبل الآن...

أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني

أمضي إلى ما تست أعرف. ربما

ما زلت حياً في مكان ما... (٣)

نجد عند الشاعر في ديوانه هذا أكثر من اثني عشر موضعاً تعرض فيه لذكر أساطير، أو أسماء آلهة، ولكن البحث العميق يفضي أنه إذا كان الشاعر قد ارتكز على هذه الأساطير لإبراز أفكاره فإنه في الوقت نفسه، كان يحاول صنع أساطيره الخاصة بنفسه، ولقد صرح في مجموعته السابقة «لماذا تركت الحصان وحيداً» بأنه صانع للأسطورة عندما قال: (... من يكتب حكايته يرث / أرض الكلام، ويملك المعنى تماماً). وتطور تجربة درويش من خلال احتكاكها بالتجارب الشعرية العربية، وهضم التطويرات الشكلية، وجميع الخيارات التعبيرية لهذه التجارب؛ يجعل من محاولته هذه شيئاً منطقياً جداً.

أما الأساطير التي استعملها بشكل علني في ديوانه فتجدها على الشكل التالي:

والماء رهن بصيرتي. لغتي مجاز

للمجاز، فلا أقول ولا أشير

إلى مكان.....

(.....)

سأصير يوماً كرامة

فليعتصري الصيف منذ الآن

وليشرب نبيذي العابرون على

ثريات المكان السكري

أنا الرسالة والرسول

أنا العناوين الصغيرة والبريد، (٥)

فهذه «الأنبا» التي تتكرر عبر (سأصير) خمس مرات توحى بالتماهي مع الأسطورة تماماً؛ فيغدو شاعرنا، وفقاً لهذا، المخلص المنتظر الذي يقع على كاهله إدخال كل ما هو جميل ونافع للناس؛ ففي العبارة الأولى يحلم الشاعر أن يصير فكرة، ولا يريد الشاعر لهذه الفكرة أن تنتشر بالطريقة التقليدية عبر حدّ السيف، أو عبر الكتاب / الدعوة / بل يريد لها أن تنفذ عبر مسامات الجلد، وتصبح من ضمن التركيبة البشرية، «كأنها مطر على جبل تصدّع من تفتح عشبة». بعد هذه العبارة يردف الشاعر أسطورة العنقاء المعروفة التي تتجدد كلما احترق جناحها، ولكن الأسطورة هنا تختلف عن الأسطورة الأولى؛ فعنقاء درويش تستفيد من كل احتراق، وتقترب أكثر من الحقيقة. تسلمنا هذه الرؤيا إلى العبارة الثالثة التي يحلم فيها أن يصير شاعراً، ولكن ليس أي شاعر، إنه الشاعر الخالق الذي يكون الماء / الحياة / رهناً لبصيرته. وأخيراً يختتم أحلامه بأن يصير إله الخمرة «ديونيسيوس» ليمنح الفرح والنشوة للعابرين الفقراء، المهمشين، يدلنا على هذا قوله: «أنا العناوين الصغيرة والبريد».

وخلاصة المقطع أن الشاعر يحلم أن يصير فكرة مصقولة، يمتلكها شاعر خالق قادر في النهاية على إسعاد جميع البؤساء.

في الحركة الأسطورية الثانية، ومن

ص ١٢-١٣

ص ٢٨

ص ٣٣

ص ٣٩

ص ٤١

ص ٤٤

ص ٤٦

ص ٤٦

ص ٧٠

ص ٧٢

ص ٨٠-٨٣

أسطورة العنقاء.

ديونيسيوس

أسطورة البعث.

أسطورة الصقر.

أسطورة الوعل الذي يحمل الأرض على قرنيه...

أسطورة الصدى والنرجس.

أسطورة العنقاء مرة أخرى.

أسطورة عناة.

عودة إلى أسطورة عناة.

أسطورة أوزيريس

عناة / مرة أخرى.

جلجامش وأنكي دو / أكثر من مرة.

لو عدنا الآن إلى هذه الأساطير لرأينا منها ما استعمل مرة واحدة، ومنها ما استعمل أكثر من مرة، ومن نافل القول أن الأساطير التي استعملها الشاعر أكثر من مرة لا بد وأنها تؤكد على فكرة، أو حالة يتمثلها الشاعر، وتحتل عنده أهمية خاصة، وكما هو واضح من الجدول فإن العنقاء وعناة من أكثر الأساطير التي ركز عليها الشاعر في هذه القصيدة / الديوان.

أول استعمال للأسطورة في هذا الديوان جسده الشاعر مع ما يحلم أن يصير:

سأصير يوماً ما أريد

سأصير يوماً فكرة لا سيف يحملها

إلى الأرض اليباب، ولا كتاب....

(.....)

سأصير يوماً طائراً وأسل من عذمي

وجودي كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من

الرماد....

(.....)

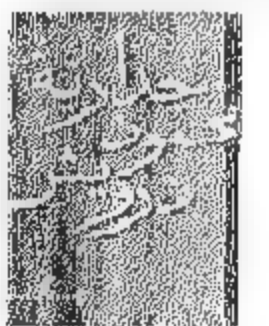
سأصير يوماً شاعراً

نلاحظ أن درويش استعمل مجموعة من الأساطير الإغريقية والكنمانية، وهي كلها أساطير تتناسب مع ثقافة المنطقة بشكل عام، لأنها إن لم تكن تابعة لها، فإن معظم الناس قد تمثلوها نتيجة إدخالها إلى نسيج القصيدة العربية الحديثة.

ولكن السؤال الذي يثار هو: هل أدخل الشاعر أساطيره هذه إلى نسيج نصه الشعري بشكل اعتباطي، غير واع؟ وهذا سؤال يبدو لنا مهماً لأنه يضعنا في صلب ماهية عملية الإبداع. ولئن بدا هذا السؤال بديهياً، فإن عدداً من النقاد يرى ذلك، ومنهم الناقدة ريتا عوض التي ترى أن «الشاعر الحقيقي لا يختار رموزه اختياراً واعياً، ولكن الرمز يفرض نفسه عليه كيانه حياً يستمد روحه من لا وعي الشاعر» (٤). ونحن إذ لا نردّ رأي الناقدة بشكل مطلق؛ حيث إن إدخال الرمز بشكل لا شعوري أمر ممكن الحدوث، إلا أننا لا نؤيده بالمطلق أيضاً، ولا نرى الشعرية مقتصرة عليه، والذي نراه في حالة شاعرنا هو العكس، فالقصيدة عند الشاعر الكبير الآن، أشبه بعملية قيصرية يكابد آلامها حتى تنتهي مكتوبة على الورق، وهذه العملية تخضع لمراقبة العقل بشكل مباشر، وفي أسوأ الاحتمالات، بشكل غير مباشر.

سيرة

سيرة



الصفحة الثامنة والعشرين تحديداً، يبدأ الشاعر من بدء الخلق، ومن خلال ولادة جديدة، إذ تتجلى أمامه مجموعة من الرؤى كانت على التوالي: الطبيب الفرنسي الذي يقوم بعمل ضابط الأمن، أباه العائد من الحج، شباباً مغارية يلعبون الكرة، ريني شار يجلس مع هيدغر، رفاقه الثلاثة ينتحبون، المعري يطرد نقاده، بلادا تعانقه. (٦). وما رآه الشاعر يمثل الكون بخيره وشره، من خلال فكره، واهتماماته، والقضايا التي تؤرقه، ولكن هذا الكون، بكل ما فيه، يولد عند الشاعر حباً للسلام، ورغبة للتوحد مع الكائنات كلها:

..... نهر واحد يكفي

لأهمس للفراشة أه يا أختي. (٧)

ولذلك يسعى أن تظل الأساطير القديمة جميعاً متنقلة على جناح الصقر كي يعيشها الناس جميعاً، وهذه أمنية يردفها بأمنيته التي أوردها في الحركة الأسطورية الأولى، ولكن الشاعر لا يستطيع دفع الهم المتفاقم شيئاً فشيئاً، فيفرق به، وهنا لا مناص أمامه من تواشج الهممين: الشخصي المتمثل بالمرض، والعام الذي يتمثل بمعاناة الشعب الفلسطيني البسيط، الزاهد، وقد أثقلت كاهله المحن التي لا يد له بها، حيث إن هذا الشعب لم يشارك في صنع قدره:

ولم نشارك في تدابير الإلهات اللواتي كنَّ يبدأن النشيد

بسحرهنّ وكيدهنّ. وكنَّ يحملن المكان على قرون

الوعل من زمن المكان إلى زمان آخر. (٨)

ثمة دلالة واضحة للفعل المضارع «نشارك»، هذه الدلالة تثقل المشكلة التي يعاني منها الشاعر، من الحيز الخاص إلى العام، وتصبح المأساة مأساة الشعب الفلسطيني الذي يروح تحت وطأة القدر (تدابير الإلهات) منذ القديم، ويصير الشاعر ناطقاً باسم هذا الشعب، وتغدو مشكلته الشخصية متداخلة بالمشكلة العامة، وبالتالي من حقنا أن نستنتج أنها فرضت نفسها على الشاعر، وصارت سبباً في تفاقم مشكلته الخاصة التي كادت توذي

بحياته.

في الحركة الأسطورية الثالثة يعود الشاعر إلى قصيدته، وأرضها الخضراء، والشاعر هنا يذكرنا بالمتنبى الذي يتباهى بشعره قائلاً:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جزأها ويختصم

فقصيدته درويش:

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في خصوبتها..

ولا ينسى أمام هذا العنفوان أن يتمثل أسطورة «نرجس» الذي فتن بجماله كثيراً:

ولي منها تأمل نرجس في ماء صورته. (٩)

وتباهي درويش بقصيدته إنما هو ناتج، من وجهة نظره، عن كون قصيدته تحوي كل ما يجب أن تحويه قصيدة: الوضوح، الدقة، الحكمة، الرموز الكثيرة والمتضادة...، ولذلك قرر لاحقاً أنه عثر بوساطتها على الخلود الذي لم يعثر عليه «أنكيدو»، وقرر أنه (لا شيء يبقى سوى اسمي المذهب / بعدي). (الديوان ص ٩٠-٩١)

هنا يدخل الشاعر في محاورة مع الشيطان الذي يريد امتحانه، والشيطان هنا يمكن أن يحمل أكثر من رمز، فيمكن أن يكون رمزاً للنقاد السلبيين، على المستوى الفردي، كما يمكن أن يكون رمزاً للشر المطلق المتمثل بالمحتل على المستوى الجماعي، وكنا قد أشرنا سابقاً إلى أن الهم الجماعي

اللاجوء إلى الأسطورة
له جماليته المتميزة
لأنها لاجوء إلى عالم
مليء بالدهشة

عند الشاعر قد تغلب على الهم الفردي، ويدخل الشاعر في مرافعة للدفاع عن نفسه أمام هذا الشيطان، الذي يخاطبه بعبارة «يا ابن أبي»، ولغة الشاعر مع الشيطان بمتنهي الدماعة والرقعي، بل إنه يقاسمه حبة القمح التي بحوزته:

ولي السكينة. حبة القمح الصغيرة

سوف تكفيني، أنا وأخي العدو،

فساعتي لم تأت بعد. ولم يحن

وقت الحصاد. (١٠)

وهو خلال هذه المرافعة يبين أنه إنسان بسيط، ضائع، لا يمتلك قدرات أسطورية، ولم تلده ريشة العنقاء، ولا يمتلك شيئاً إلا هذه الرؤيا النابعة من شاعر لا يصدق أحد:

لعل شيئاً فيّ ينبذني. لعلّي واحد

غيري، فلم تنضج كروم التين حول

ملابس الفتيات بعد، ولم تلدني

ريشة العنقاء. لا أحد هنالك

في انتظاري. جئت قبل، وجئت

بعد، فلم أجد أحداً يصدق ما

أرى. أنا من رأى. وأنا البعيد

أنا البعيد. (١١)

ولا يتوانى درويش الشاعر / الروح / أن يفصل نفسه عن درويش الجسد / المادة /، ويضمّن أسطورة «أنكيدو» الذي كان يبحث عن الخلود، ولكن درويش هنا، على عكس الأسطورة، نال الخلود، وأصبح ضجراً منه:

ساعدني على ضجر الخلود، وكن

رحيماً حين تجرحني وتبزغ من

شراييني الورود. (١٢)

بعد مرافعته، وبعد اللغة السمحة التي أراد منها الشاعر أن تبرّته، طلب من إلهته المفضلة «عناة» أن تغني قصيدته الأولى عن التكوين، ولكن بالمتطور الدرويشي الذي يعيد تشكيل الكون على طريقته بعد أن يترفع عن كل ما هو منطقي، عقلائي، واقعي:

وانعدام الحدود بينهما إلا أننا نميل إلى أن درويش لا يعول كثيراً على هذا التشبيه، وتبقى هذه العبارة تمثل في سياقها تشبيه حالة بحالة، لأن «الجرح في الوقت المناسب يوجع العدم المريض، ويرفع الموت المؤقت فكرة..» (الديوان ص ٧٠).

بعد صفحة واحدة يعود الشاعر مرة أخرى إلى إلهته الأثرية «عنا»:

كلما يمت وجهي شطر إلهتي،

هنالك، في بلاد الأرجوان أضاءني

قمر تطوقه عنا، عنا سيدة

الكناية في الحكاية..... (١٧)

عنا كعادتها لا بد أن تكون رمزا للخصوبة، وخصوبتها هنا أدت إلى إضاءة الشاعر، وإضاءة الشاعر تمنحه مساحة إضافية من الشفافية، وتجعله رائياً، وتمنحه خصوبتها، وقد وصفها بجملة إنشائية جعلها فيها «سيدة الكناية في الحكاية» (١٨)، ثم جعلها تبكي، ولكن بكاءها ليس لقضية كبرى، وإنما على مفاتها التي تذوي رويدا رويدا:

... هل كل هذا السحر لي وحدي

أما من شاعر عندي

يقاسمني فراغ التخت في مجدي

ويقطف من سياج أنوثتي

ما فاض من وردي

أما من شاعر يغوي

حليب الليل في نهدي

أنا الأولى

أنا الأخرى

وحدي زاد عن حدي

وبعدي تركض الغزلان في الكلمات

لا قبلي ولا بعدي. (١٩)

بكاء عنا هو بكاء الأسطورة التي لم تعد قادرة على السحر في الوقت الراهن، وهي فكرة في غاية الخطورة والأهمية، ولا شك في أن هذا الغرور،

استخدم درويش مجموعة من الأساطير الإغريقية والكنعانية وكلها تتناسب مع ثقافة المنطقة بشكل عام

العدم المريض، ويرفع الموت المؤقت

فكرة... (١٥)

من المعروف أن أوزيريس علم الناس كيفية صناعة الأدوات الزراعية واستعمالها في استنبات القمح والشعير، وعلمهم أكل الخبز وشرب النبيذ والجمعة وبناء البيوت، وهو الذي أسس الديانة الأولى، وعلم البشر عبادة الآلهة، واستخدام الآلات الموسيقية (١٦) ولو عدنا إلى بداية المقطع لرأينا أن الذي شبه الشاعر بأوزيريس، وابن مريم إنما هو «طيف هامشي»، واستعمال صيغة التكرار التي أتى بها الشاعر هنا لها دلالتها، وهو الفصل الكامل بين الشاعر وهذا الطيف الهامشي الذي يحدثه، ولكن الشاعر لا يلبث أن يعود ليؤكد بين الاثنين بقوله مردفاً: «كان مثلي»، فإذا عرفنا أن أوزيريس قد مات مقتولا على يد أخيه «سيث» الذي كان يضمّر له الضغينة، ويحقد عليه لنجاحه، وأرفقنا ذلك بأن السيد المسيح قد مات مصلوباً / أي مظلوماً / بمفهوم الديانة المسيحية، عرفنا لما أصر الشاعر أن يحمل نفسه هذا المعنى؛ فدرويش على المستوى الشخصي أنهكه المرض، وما زال في مقتبل العمر، ومرضه كما أشرنا سابقاً، ناتج عن أمراض وطنه.. أما على المستوى العام فإن الشعب الفلسطيني الذي يزرع تحت نير الاحتلال يعاني من القهر والذل دون أن يقترب أي ذنب، ولكن هل يمضي الشاعر مع هذه النبوءة، أي مع كونه مثل أوزيريس، أو ابن مريم؟ وعلى الرغم من تداخل الديني بالأسطوري،

فغني يا إلهتي الأثرية، يا عنا،

قصيدتي الأولى عن التكوين ثانية...

فقد يجد الرواة شهادة الميلاد

للصفاف في حجر خريفي. وقد يجد

الرعاة البثر في أعماق أغنية. وقد

تأتي الحياة فجأة للعازفين من

المعاني من جناح فراشة علفت

بقافية، فغني يا إلهتي الأثرية

يا عنا، أنا الطريدة والسهم،

أنا الكلام. أنا المؤن والمؤذن

والشهيد. (١٣)

وعنا هذه من أهم آلهة الخصب في مجمع الآلهة الكنعاني، وبما أنها تجسد مصدر الطاقة والخصوبة في العالم لدى الكائنات الحية، فقد عمد الإله المصري «حورس» إلى إغلاق فوهة الرحم لديها كي لا تتمكن من الإنجاب، وتموت قوى الخصب في الطبيعة، ولكن الرب المصري «سيث» أعاد فتح الرحم، كي لا تجذب الدنيا، ويفنى الكون. (١٤) إن حب الشاعر ليس للإلهة عنا، وإنما لوظيفتها التي تتناسب وحاجته الشخصية، من جهة؛ فهو يعاني من جذب في شخصيته، وفي قلبه «المريض»؛ وحاجة الشعب الفلسطيني الذي يعيش محنة الاحتلال، وفقد الخصوبة بالمعنى المجازي، من جهة ثانية، وحاجة الوضع الفلسطيني بشكل عام في علاقته مع الآخر / المحتل / وهو يبحث عن صيغة للتعايش السلمي، من جهة ثالثة.

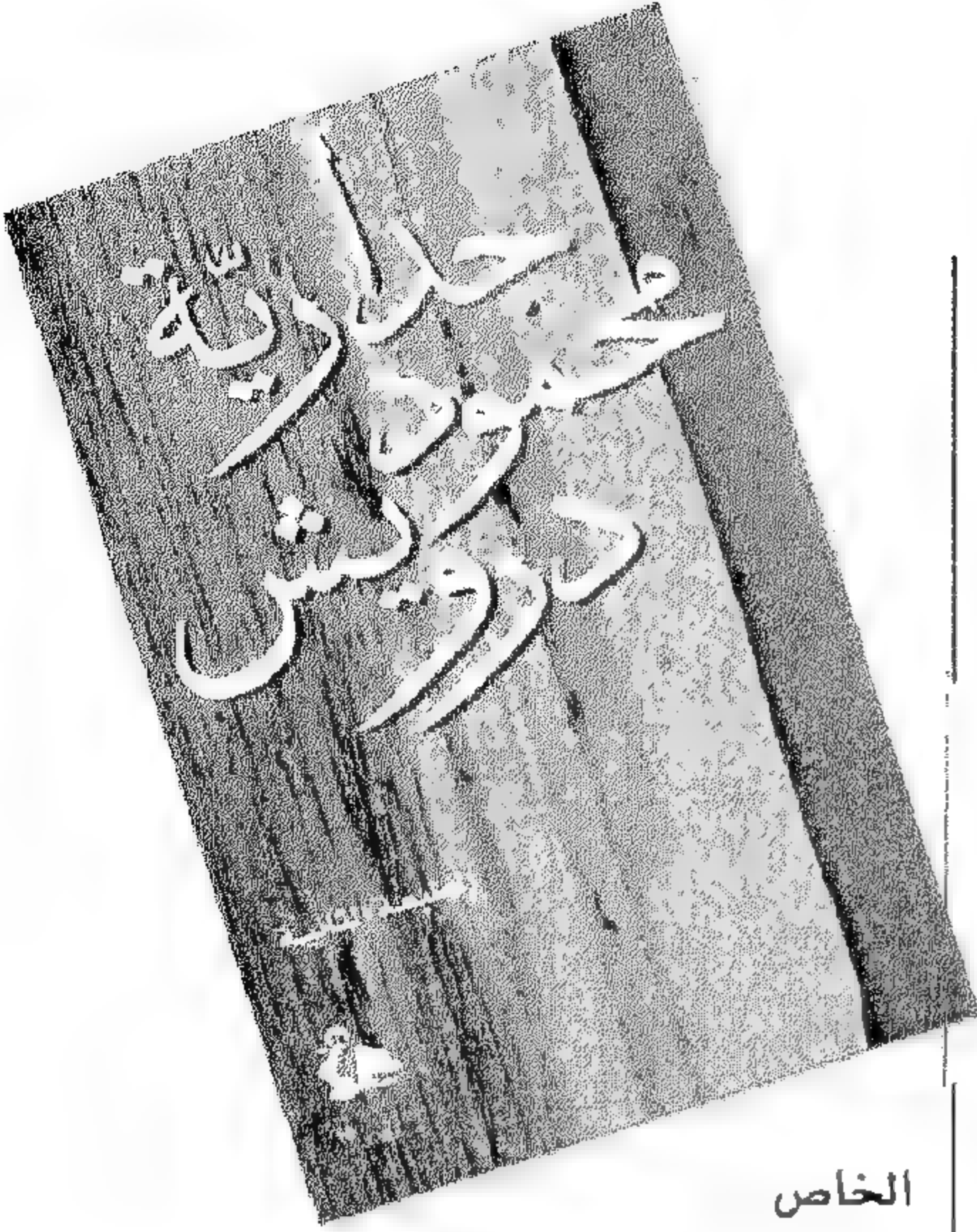
ترك الشاعر الأسطورة جانبا ليهذي في أثناء مرضه بالشعر، ويفرغ ما لديه من رؤى إلى أن يصل إلى الصفحة السبعين، ويدخل إلى الحركة الأسطورية الرابعة بقوله:

قال طيف هامشي: «كان أوزيريس

مثلك، كان مثلي. وابن مريم

كان مثلك، كان مثلي. بيد أن

الجرح في الوقت المناسب يوجع



الخاص
والعام متلازمان،
وأن الهم العام هو الذي سبب
الهم الخاص للشاعر.

عند تناولنا الأسطورة في هذا العمل
رأيناها مقسمة إلى خمسة مستويات:

المستوى الأول تناول الشاعر فيه
إله الخمر «ديونيسوس» الذي يساعد
الشاعر المفكر الخلاق على منح
السعادة للناس.

المستوى الثاني استعمل الشاعر فيه
عددا من الأساطير ليظهر من خلالها
همة الجماعي، وبالتالي سعيه أن تظل
الأسطورة متقلبة عبر الأصقاع «على
جناح الصقر» كي يعيشها الناس جميعا،
نظرا لما تمتلكه من الحكمة والخبرة.

المستوى الثالث يدخل الشاعر فيه
عالم الأسطورة بشكل أكثر عمقا،
ويستعمل عددا من الأساطير كان
أبرزها «عنا» إلهة الخصب المعروفة،
والخصب هو جل ما يحتاجه الشاعر،
والفلسطينيون في هذا المقطع.

المستوى الرابع استعمل الشاعر فيه
أيضا عددا من الأساطير، ولكنه عاد
إلى عنا «إلهة الأثيرة»، والشاعر هنا
أعطاهم بعدا إنسانيا عاديا، مجردا من
قوة صنع المعجزات، لينزل إلى الواقع،
ويدرك أن عصر المعجزات قد انتهى،
وهنا نرى الشاعر يتمسك بحقه في
أن يحلم، وقد رأينا أن الحلم هنا مواز
للتخطيط والتفكير.

المستوى الأخير يعود به الشاعر إلى
أنصاف الآلهة، والطينيين أمثاله، لينتهي
بدعوة واضحة إلى العمل الفعال، الذي
يشكل المنجاة الحقيقية لكل المشاكل

أنكيدو خيالي لم يعد

يكفي لأكمل رحلتي. لا بد لي من

قوة ليكون حلمي واقعي... (٢٤)

أما الفلسفة النهائية فكانت في تعليم
أنكيدو الخلود الذي لم يعثر عليه،
علما أنه كان موجودا أمامه، على
أنكيدو، كما الإنسان، أن يعيش حياته
كما هي، أما الخلود، فما عليه إلا أن
ينتظر ولدا له، «فالخلود هو التنازل
في الوجود / وكل شيء باطل أو
زائل...» (الديوان ص ٨٥). بهذه
«القطة» تنتهي الأسطورة وبهذه الفكرة
المهمة ينتهي عمل الأسطورة في هذا
الديوان، لترك الشاعر بقية الأصوات
تكمل عملها حتى الصفحة الخامسة
بعد المائة.

الخاتمة:

قمنا فيما سبق بدراسة التشكيلات
الأسطورية في «جدارية» محمود
درويش، ونظن أن عددا من القراء
لن يوافق على فصلنا القسري لهذا
العمل الشعري، وتقطيع أوصاله إلى
وحدات منفصلة ركزنا فيها على ما
يتعلق بالأسطورة، باعتباره يشكل وحدة
عضوية تتنامى أجزاؤها داخليا، ولكننا
نعود لنؤكد أن هذا الفصل مدرسي بحث
من أجل التركيز على مآربنا، والوصول
في النهاية إلى الغاية التي توصلت إليها
الدراسة. والجدارية تتألف حقيقة من
أكثر من جدار يقف عاثقا على المستويين
الشخصي والعام، وقد رأينا أن الهمين

وهذه الأمنية «البشرية» التي حملها
الشاعر لهذه الإلهة، أدت إلى «أنسنتها»،
وتفريغها من محتواها، وبهذا بدأ يريق
الأسطورة يخبو «... وليس في وسع
القصيد / أن تغير ماضيا يمضي ولا
يمضي / ولا أن توقف الزلزال/.....»
(الديوان ص ٧٣-٧٤). ولئن جرد
الشاعر الأسطورة من قدرتها السحرية
على تناول الأشياء، وحل العضلات،
فإنه احتفظ بحقه الكامل بالحلم.
(٢٠) الحلم الفعال الذي لا يثبط الهمم،
ويدعو للحمول، وإنما يكون دافعا للعمل
من أجل تغيير الواقع المعيش، إلى واقع
أفضل حالا. والشاعر يكرر كلمة
سأحلم في مطلع المقطعين التاليين
(٢١)، ويفرغ في حلمه كل الشحنات
الإنسانية التي يمتلئ بها قلبه.

هنا تحديدا، يضع الشاعر حدا
للآلهة الأسطوريين لينتقل إلى أنصاف
الآلهة، والأبطال الفانين، وهي الحركة
الخامسة، إن جازت لنا التسمية، وهذه
إشارة واضحة يقولها النص؛ فحل
المشاكل، الخاصة والعام، لا يكون عبر
المعجزات الخارقة، وإنما عبر الحلم
والعمل: الحلم الذي يوازي / التخطيط
والتفكير /، والعمل الدؤوب الجاد الذي
يفضي إلى حل العضلات جميعا:

.....

فنحن القادرين على التذكر قادرون

على التحرر، سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن....

(٢٢)

وهذا المقطع، كما نرى، مفرق رئيس
من مفارق القصيدة / الديوان؛ فقد فرغ
فيه الشاعر كل ما أراد من مطولته،
وهو بعده سوف يتحسس وجوده من
خلال أنكيدو الطيني النزعة:

نام أنكيدو ولم ينهض. جناحي نام

ملتفا بحفنة ريشه الطيني. آلهتي

جماد الريح في أرض الخيال... (٢٣)

كرر الشاعر اسم «أنكيدو» خمس
مرات في صفحتين، ذلك أنه يرى
فيه شيئا من نفسه التي لم تعد تقنع
بالخيال المجنح سلاحا للخلاص:

تبا هي درويش
بقصيدته ناتج عن
كونها تحتوي كل
ما يجب أن تحتويه
من الوضوح والدقة
والحكمة والرموز
الكثيرة والمتضادة

على درجة كبيرة من الرقي، وهي جديدة بأن تكون مقياساً لتعليم التسامح، ونبذ الأحقاد، ومحاولة ترميم الأخطاء الداخلية قبل الخارجية، وهذه كلها أمور يمكن الوقوف عندها بشكل أكبر في دراسات تعتمد محاور أخرى.

♦ أكاديمي وكاتب من سوريا.

بقي أن نذكر أن استعمال الأسطورة بدأ لنا عند درويش بمنتهى الإتقان، والوعي، ولا شك أنها كانت من أكثر التقنيات الفنية حداثة عنده. وعلى صعيد المضمون الشعري فإن الهم الإنساني كان مهيمناً بشكل عام على النص كله، وأما اللغة الشعرية التي كانت تتميز بانسيابية لافتة، فكانت

العامية، والخاصة. ويكمل الشاعر بدعوة ضمنية لعدم اليأس حتى لو لم تتحقق الأمنيات على المستوى القريب؛ ففي النهاية لا يخفق المرء طالما يوجد من يكمل عنه ما بدأه، وقد ركز الشاعر على غريزة التناسل، ورأى فيها صنو الخلود، فالابن هو من سيسير على نهج أبيه ويكمل ما بدأ به.

الإحالات

١- محمود درويش... لا أحد يصل حوار أجراه: عسان زقطان، حسين البرغوثي، حسن خضر، زكريا محمد، المتوكل طه، مجلة الشعراء، بيت الشعر، فلسطين، ربيع وصيف ١٩٩٩م، ص ١٨.

٢- المبدأ الحوار، تزفيتان تودوروف وميخائيل باختين، ت: فخري صالح، بيروت، ١٩٩٦م، ص ١٢٥.

♦ انظر ما كتبه النقد الأسطوري نورثروب فراي في كتابه: تشريح النص / محاولات أربع / ترجمة: د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١م، ص ١٦٣ وما بعدها.

♦ نظراً لحضور الرموز الأسطورية والدينية بكثرة في هذا الديوان، فإننا سنلج هذه الدراسة بدراسة أخرى عن التشكيلات الدينية في «الجدارية».

٣- الديوان «جدارية محمود درويش»، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط ٢، ٢٠٠١م، ص ١١.

٤- أسطورة الموت والانبعاث، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٨م، ص ٦.

٥- الديوان، ص ١٤.

٦- انظر الديوان: ص ٢٨ ٢٢.

٧- الديوان، ص ٢٣.

٨- الديوان، ص ٣٩.

٩- هذا الشطر مع الذي قبله في الديوان، ص ٤٤.

١٠- الديوان، ص ٤٣.

١١- الديوان، ص ٤٤.

١٢- الديوان، ص ٤٥.

١٣- الديوان، ص ٤٦-٤٧.

١٤- انظر: المرأة والألوهية، محمد وحيد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، ط ١، ١٩٨٤م، ص ٤٦-٤٧.

١٥- الديوان، ص ٧٠.

١٦- انظر: لغز عشتار، فراس سواح، سומר للدراسات والنشر، قبرص، ط ١، ١٩٨٥م، ص ٣٢٠-٣٢١.

١٧- الديوان، ص ٧١.

١٨- تلقى عناية بالعدراء على الرغم من كل الصلات الجنسية التي قامت بها، وحكايتها فيها الكثير من الغنى؛ فقد اشتهرت بالقوة والعنف إذ قتلت قاتل أخيها وجميع رسله، ومن مظاهرها أيضاً: المرأة الأرملة التي توفي زوجها... للاطلاع انظر: المرأة والألوهية.

ص ٦٠-٧٨.

١٩- الديوان، ص ٧٢-٧٣.

٢٠- الديوان، ص ٧٤.

٢١- انظر: الديوان، ص ٧٤-٧٩.

٢٢- الديوان، ص ٨٠.

٢٣- الديوان، ص ٨١.

٢٤- الديوان، ص ٨١.

المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

- جدارية محمود درويش، دار نجيب الريس للطباعة والنشر، لندن، ط ٢، ٢٠٠١م.

ب- المراجع:

١- باختين، ميخائيل، وتودوروف، تزفيتان؛ المبدأ الحوار، ت: فخري صالح، بيروت، ١٩٩٦.

٢- خياطة، محمد وحيد، المرأة والألوهية، دار الحوار، اللاذقية، ط ١، ١٩٨٤م.

٣- سواح، فراس، لغز عشتار، سומר للدراسات والنشر والتوزيع، قبرص، نيقوسيا، ط ١، ١٩٨٥م.

٤- عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٨.

٥- فراي، نورثروب، تشريح النقد / محاولات أربع / ت: د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، الأردن، عمان، ١٩٩١.

ج- الدوريات:

الشعراء، بيت الشعر، فلسطين، عدد ربيع وصيف عام ١٩٩٩م.

مدى الكراهية

د. مهند مبيضين *

في شيخوخته وهو الحارس الأمين على أسرار النساء، وهو الذي يرافقهن كل اسبوع لحمام السوق. حتى يعدن جميعاً لببت تاجر حلبي عريق ظل المأوى الذي تسكنه العوانس، فهو لا يتسع سوى لأحلام هؤلاء النسوة بعد أن تبعثر رجاله إلى مصائرهم المتنافرة. أما زمان الرواية فهو أوائل الثمانينيات من القرن المنصرم، حيث تنتشر أوراق العائلة، مروة التي أوصلتها أحلامها إلى الجنون تتزوج ضابطاً، ومريم تعيش أسيرة حب لم يبدأ حتى انتهى، تستحضر صورة السمرقندي الصغير صانع السجاد والرسام، أما صفاء فتمضي بعيداً مع اليماني المجاهد الذي انتقل إلى مكة ثم إلى قندهار مدينة البارود المعتقد.

الفتاة الرابعة هي شخصية الرواية الرئيسية، طالبة يرسلها أهلها الفقراء إلى بيت جدها لتعيش مع خالاتها الثلاث بعيداً عن الفقر. تبدأ في المدرسة ثم الجامعة حكايتها مع الجماعات التي تتبادل معها الكتب الصفراء، تبدو الدرجة الأولى في سلم الكراهية الذي يؤدي بها إلى الاجتماعات السرية والمناشير لتصبح أميرة لجماعتها فيما بعد، فيما خالها بكر وأخوها يعلنان أن المدينة قريبة من إعادة مجد الخلافة.

تخرج الكراهية من وكرها لتتلف على رقاب الجميع، الصغار والكبار الذين في اليمين وأولئك الحالمين في اليسار لا تترك الكراهية بيتاً إلا وتزرع راياتها السود على شرفاته لتخلي له اصائص الورد مكانها، كأن شيئاً ما كان يقود إلى نهاية الحب والوجد وحكايا السوق وحمامه.

التحقيقات تملأ الرواية، لكنها تعالج وصف المشهد الثقافي والسياسي في زمن صعب شهدته سورية الثمانينيات، ويبدو أن مزمنة خالد خليفة للأحداث التي يرويها جعلته يجيد في الوصف لذاك الكره الذي كان يخيم على المشهد.

الحدث الذي تفصل الرواية أخباره وتقدمه سرداً كان لفترة قريبة أشبه بالحرمة، لكن الكاتب استطاع بكل جرأة أن يفتح غمار الصعب الخدور ليقدّم وصفاً لما دار منه في الذاكرة، في لغة راقية مليئة بالأسئلة السرية.

تبدو الرواية ممتلئة بالسرد المفصل للبيوت الخلية، والحمامات، والنسوة، لكنها من حيث شروط الاكتمال تبدو أكثر من مجرد رواية أدبية ساردة، بقدر ما يمكن التعبير عنها بأنها أول نص يرى النور عن تاريخ حقبة مهمة من تاريخ سوريا المعاصر إنها رقعة ثمينة، عن زمن لا يمكن لأي أحد أن يكشف تفاصيله بدون أن يخشى من غيب.

إنها بداية مهمة لقراءة الكثير من الحقب المؤلة روائياً، حقب تصارعت فيها الأصوليات مع الدول، لكن ما أسعف خالد خليفة هو مشاركته ومشاهدته المباشرة للكثير من التفاصيل التي أوردها، ويبدو أن الوقت الطويل الذي استغرقه مثل هذا العمل كان كافياً لأن نشهد نصاً ذا مقام رفيع.

♦ أكاديمي من الأردن

Mohannad94@yahoo.com

البيوت الكبيرة، المعتقد برائحة البخور والطيب، والنساء العوانس، والصبايا المعطرات بماء الورد الحلبي، وإيقاع الاسدواق وحكايا الحمامات، كلها تفاصيل يرويها الروائي السوري خالد خليفة في روايته الجديدة «مدى الكراهية» الصادرة عن «دار أميسا».

كأي زيارة أذهب إلى المكتبة العمومية في أوتيل الشام، اسلم نفسي إلى رأي بائع الكتب فيها، الذي قال لي أن مدى الكراهية نص يستوقف القارئ، لما له من جاذبية، ومحاكاة لفترة ذات صلة بالمعاصر من حياتنا، في تلك اللحظة جاء أحد الزبائن المواظب على احتساء قهوة الصباح في مقهى أوتيل الشام، وكان يتحدث مع بائع الكتب عن الصديق نبيل سليمان، وعن ميزة نبيل في الطريق التي اختارها لنفسه يوم أن قرّر في اللاذقية كصخرة شامخة تقاوم عنف الموج، مؤكداً أن العواصم لا تنتخب بالضرورة كل المبدعين.

المهم، شدني الحديث عن نبيل وبادرت بالاتصال به، وهو باللاذقية، وقلت له لك معجبون في الشام كثير، وسلمت قافلاً للعود إلى عمان. لابدأ كل يوم بقراءة شيء من مدى الكراهية، واضعا لها اسبوعاً لكنها لم تجعلني أخلل منها حتى أجهزتها بثلاثة أيام.

تبدأ الرواية بالخرائب المليئة بالذكريات المعتقد والروائح الجميلة والصور فيها اتقان كبير لوصف جمال النساء الخليات وعاداتهن، كما أنها تمجد التقاليد الخلية، والبطل في البداية رضوان الضير الذي يصنع العطور الجالية للمحبة، ثم تبدأ الشخصيات بالتزاحم، في فضاء روائي مليء بالوصف والسرد الجميل.

في رواية «حارس الخديعة» الصادرة عام ٢٠٩١، لخالد خليفة بدا السرد فيها ملاً، لكن الحال في «مدى الكراهية» يبدو مختلفاً كثيراً فهو يقدم تجربة مختلفة أسفرت عن نص يدهش القارئ حد الغواية، يدخل فيه خليفة المناطق البكر في حلب القديمة، وينتهي بالخواري الدمشقية مغرقاً في وصف الطرقات والأزقة التي يبدو حمام البكري في باب توما مثلاً واضحاً عليها.

يستمر في الوصف والتفصيل، في عالم مليء بالنساء مع الاكثار من إبراز مفاتن الجمال في الاجساد النسوية، التي تنوعت اصول الوصف لهن بين سمرقند وحلب ودمشق واسطنبول والموصل.

تبدو حلب في مدى الكراهية متسعة للعالم كله، لكن رضوان الضير هو الذي يقود أربع نسوة يحركن مسار الرواية، الضير هو الذي يقف لهن بباب الحمام ويحمل المتاع لسيدات، وهو الوحيد الذي يقف في البيت الذي امتلأ بالعوانس اللواتي يخيمن على فضاء البيت ربما جراء نبوءة قديمة، وفيما الاذكار والاوراد الصوفية تعج بانشادها وتملاً الامكنة، فإن ثمة خوفاً على فائنة حلبيّة من الضياع. رضوان الأعمى هو الطفل الذي التقطه جد الأسرة من أمام الجامع الأموي في حلب كي يكون أنيسه

الحكمة وحكمة الشعر على وجه الخصوص حينما تتأكد حاجة الفلسفة إلى الشعر لغةً ومفهوماً، ويتسع أفق الشعر وتعمق دلالاته بالفلسفة. أليست أجمل القصائد وأعمقها في تراثنا الشعري العربي ومختلف التراثات الشعرية الإنسانية تلك التي انزاحت عن مطابقة الحالات والوقائع والمواقف إلى إحياء «الشعري» (١) دون الانفصال عن واقع الكينونة، بما أسماه نوفاليس Novalis «الواقع المطلق» (٢).

كذا يلتقي في «فاكهة الصلصال» لمُراد العمودي شعر الحكمة وحكمة الشعر قريباً من دلالة «الواقع المطلق» النوفاليسي، بما يُؤالف بين تموقع الحال الشعرية في رهن الملفوظ وما يتجاوز هذا التَمَوُّع إلى أفق الأداء اللا-محدود بإمكانات التقبل المختلفة قراءةً وتأولاً.

فليست الكتابة الشعرية هنا بناءً على هذا المنظور، مطابقة لحالات ووقائع ومواقف معلومة مسبقاً أو جاهزة بمفهوم «أفق الانتظار» بل هي ذلك الإحياء المكثف المسكون برُعب الكائن الذي يُشارف الهوة السحيقة ويصف الكارثة السالفة والكارثة القادمة المنتظرة بلغة حادثة تقطع مع منطق التداول المعتاد وتسعى إلى إنشاء منطق آخر يتبين أشاء الكتابة ذاتها من غير أن يستقر في بنية ثابتة نهائية، لذلك تحتل فراغات التقييد حيّزاً كبيراً من مجمل النص الشعري للتدليل على ضخامة اللا-منقضي أو اللا-مكتمل، ذلك الإمكان الذي يتحقق كتابةً واستقبالاً، وقد يتحقق بعضه بقراءة التأويل وإعادة التأويل.

٢- كتابة النسيان

وكما تسعى الذات الشاعرة «بلعبة الصلصال» إلى استعادة بعض من أسرار التكوين الأول تصطدم بحال الرعب بدءاً وفي الأثناء وعند الانتهاء من كتابة المشهد، كأن يكتشف الموجود (Etant) وضعيّة سيقوطه في هوة الفراغ الهائل دون توقف مروراً من زمن وجود / اللحظة:

«من فتحة في هذا العالم المفتوح

«فاكهة الصلصال» لمُراد العمودي

الكتابة الشعرية بين الاعتلاء العارف للكينونة والفراغ الهائل

مصطفى الكيلاني*

المعنى وجُمود الاستعارة لكسر العادة بمحاولة إحداث لغة أخرى داخل اللغة بمتعدد الفنون والأساليب، ويشعر

١- شعر الحكمة وحكمة الشعر.

هل بالإمكان تعين (من المعنى) العبث الفراغ اللا-المعنى العدم؟

كُلّ شيء ممكن بالشعر، ويلغة الشعر تحديداً. فالشعراء الذين غامروا في هذا الاتجاه لم يقتصروا على أدبية الشعر، بل توسلوا بالبُعد الآخر للشعر، بما هو أبعد من الشعر، ومن الحكمة / الفلسفة، بالمُشترك بينهما الذي اتخذ له لغات مختلفة منذ أدب الأساطير وقصص الديانات السالفة والأحقة وشنت محاولات الرجوع إلى البدء الأول المنقضي وطفولة الاسم في وعي الزمن الكينوني بمتعدد جهود الفلاسفة القدامى والمحدثين في لاحق «نقد نسيان الكينونة»، وأن اصطدام لغة الشعر بضمور



نهوي

كما الأشباح

من ثقب الحضارات

إلى قاع العقل الشارد

في رُعب الغياب... (٣)

هو النسيان، إذن، يُكسب الذاكرة دلالة الوجود ويفتح اللغة على ما وراء حيث الصمت، الوجه الآخر للكلام، البهمة اللا معنى إمكانات شتى لإنطاق الوجود وتسمية الوجود.

وإذا «هاكهة الصلصال» المتعقنة منذ البدء وعند الإهداء، مُرادف دلالي تقريبي للنسيان، لما للنسيان في هذا السياق من اقتدار على الحركة صوب «المطلق»، وفي أية وجهة رغم انتفاء الاتجاهات، كل الاتجاهات، وعلى الإنشاء والفسخ (métamorphose) إلى ما لا نهاية.

فتتخذ كتابة النسيان لها في «هاكهة الصلصال» شاكلة المشهد الثلاثي الأبعاد: «طائر النوء»، و«جماجم مجففة» و«التنين».

وهي لوحات شعرية تتعالق لتتغابر بالطبيعة والموت والأسطورة تبعاً لأساليب ثلاثة كبرى للتماهي.

فتمارس الذات الشاعرة أمام الورقة البيضاء والنسيان الهائل «لعبها الجاد»، على حدّ عبارة هانس جورج غادامير (H.G. Gadamer)، بتشكيل «صلصال اللغة» عند تفكيك العلاقة بين المُسمّى والمُسمّى واستخدام «منطق حادث» يُريك أيّ نظام معتاد للتسمية ويُعتمد فنّ السؤال بتداعيات حال متوترة تتزاح في الطبيعة إلى ما - وراء المائل فيها، وعن اللغة إلى لغة الشعر حيث تلتقي، بضرب من التناسخ العميق، أشياء العالم الطبيعي وأصداء ذاكرة جماعية، بعفوية الحدس الكاتب وقصدية مغالبة حدود اللغة المتداولة.

ماذا ترك الإسفنج للبحر

غير زرقته؟

وماذا تركت قريش لنا

غير جثمان مشدود إلى أرجوحة طفل

هو النسيان، إذن، يُكسب الذاكرة دلالة الوجود ويفتح اللغة على ما وراء حيث الصمت، الوجه الآخر للكلام، البهمة اللا معنى إمكانات شتى لإنطاق الوجود وتسمية الوجود.

يمدّ يداً للسديم كأنها سهم من الماء

أو طائر النوء

يفر من حدائق الأسماء

إلى صفصافة بلا ماوي... (٥)

٣- «طائر النوء»: كتابة التيه كتابة التَمَوُّع.

هي الكتابة، إذن، تسعى الذات الشاعرة بها إلى بعض الاختفاء بالتبديد المقصود بين إرادة التسمية ممثلة في المُسمّى وبين المُسمّى كي ييوج هذا الأخير بالقليل من ماهيته، فيتقوَّض محور المعنى المتداول عند إرباك نظام اللغة والانخراط الواعي في توزيع آخر مختلف للألفاظ تبعاً لتناظرات جدولية حادثة غير مألوفة، كأن يستقدم الكوني التاريخ إليه ويتلبس التاريخي برموز الكوني ضمن وجود مُشترك يشهد عليه موجود واحد هو الفاعل لغة، ينتاج «هاكهة الصلصال» والاندفاع سريعاً إلى قطافها. فيتربك المشهد بأشياء الطبيعة والرموز الحاقّة بها أو المجاورة لها: الاسفنج والبحر وقريش وأرجوحة طفل ويدّ والماء وطائر النوء وحدائق الأسماء وصفصافة بلا ماوي...

كذا يتأسس المشهد الوجودي، كما يُوصف شعراً، على واقع التيه بفرار «طائر النوء»، رمز الوجود الباحث له عن معنى آخر خارج دائرة المعاني الجاهزة المستهلكة، ومن «حدائق الأسماء» إلى

«صفصافة بلا ماوي»، وبالمغامرة عند التثقل بعيداً عن كل الإشارات المعلومة برمّز ناشئ ومرجع أيقوني حادث غير معلوم، إلا أن هذا الفرار الرمز يعني بالضرورة التشردّ وصدفة الاكتشاف أيضاً بمقاربة الحقيقة المائلة في «الأشياء» و«الخيانات» ورغبة امتلاك هذه الحقيقة، وإن بدت منذ «هاكهة الصلصال» ومروّراً بـ «لليك البري» و«خفق التواييت لشوك النار» والمروج والرياح العطشي وأدم وزهرة الكبريت، صينوا للربع المستبدّ بالكائن والكيان.

ولئن بدت اللحظة استثناساً ساذجاً بالزمن فإنّ تجاوز حدودها والتخلي عن الوثوق المائل أساساً في انقطاعها القسري عن السالف والحادث الزمنيين يدفعان الوجود إلى اكتساب وعي جديد مختلف للزمن ياكساب اللحظة أبعاد إرادة الحركة ورغبة المعرفة والنزوع الجارف إلى المغامرة كتابةً ووجوداً بإرباك زمن اللحظة المعتاد المتكرر وشحنه بعدد إمكانات المعنى المختلف استناداً إلى قصد الكتابة وصدفة الاكتشاف باللغة وهي اللغة.

وبهذا التوجّه يحلّ الزمن محلّ اللحظة، فيتسع مجاله وتعمق دلالته «بذاكرة النسيان»، وبمجموع التواريخ والحيوات الماضية والراهنة، بل تُضحى اللحظة زمناً مخصوصاً عند تجسيد إرادة التَمَوُّع (ال هنا) وكثيف وعي الانتماء إلى الآن:

الزمن الآن

بئر بلا ضفاف كضفافها

سدة نعلو من خلالها على ظلالنا

لنرى أديم أصابعنا

وهو يرتجف... (٦)

فيتزامن هذا الوعي واكتشاف البعض من حقيقة الكارثة ليستحيل عند الكتابة إلى رُعب، إلى ملاحقة طيف أو أطياف (أنامل أطفال)، إلى «انتظارات أجنة»، إلى صدى «انكسار المدن القديمة».

وإذا التوغل الكتابي في «اللحظة الزمنية»، إذا جازت العبارة، بمُتعدّد تواريخها الضاربة في القَدَم وتواريخها اللاحقة المتراكمة في حادث النصّ

يُمَدُّ ظِلِّي بَيْنَ غُصَّتَيْنِ

عَلَنِي أَسْتَعِيدُ دَهْشَةَ الْأَشْيَاءِ

من جَبَانَةِ اللُّغُو... (٨)

و إذا الحنين أو الوحشة حال شبيهة
بالحال الإيروسية لما لـ«شبق الماء»
والبلل والطين من دلالات للرغبة
المتيقظة والنزوع الجارف إلى التكلم
المختلف بالسعي إلى تسمية جديدة
للأشياء خارج دائرة المعتاد.

فالماء هو علامة الأصل، وهو فيض
الرغبة يتمهي وإرادة التسمية، وهو
مُرادف التذكرو النسيان معاً لما لا
نسياله وتعدده وتجدده عند الحركة من
دلالة الرمز على الأصل الأول والبدء
ورخاوة الذات والعود والمنتهى... لذلك
تتعدد صفاته وأفعاله ووضعياته بصريح
العبارة و«الهديان» الذي يُحاول به
الشاعر إنطاق الحُدُس وتحويل اللغة
إلى إمكان للتكلم بما يتشكل لحظة
التكلم ذاته. فتقارب الكتابة لعبة
الصلصال الطفولية، لما لها وللصلصال
معاً من اقتدار عجيب على التشكيل
 وإعادة التشكيل شأن الوجود المتحول
المزحوم بالعدم، المدفوع بحركته في
الأثناء وعند المنتهى إلى الانقضاء
والتلاشي.

و لئن اقترن اللعب الصلصالي لدى
الطفل بدهشة الاكتشاف عند ممارسة
فعل التكوين على شاكلة بدائية فإن
رمزية كتابة الصلصال، هنا، موصوفة
بفاجعة التقوُّض والانهيال وبشاعة الموت
المتريِّص بكل المعاني الممكنة والانكسار
والسقوط، كـ«طائر الروح»:

«وسقطنا مرةً أخرى

من جنّة الخلود

إلى

مستنقع

بلا ذكرى...» (٩)

٤- جماجم مُجَفَّفة : الانتقال من
كتابة الرغبة إلى هلاك الكيان.

وكأنَّ حَدَثَ «السقوط» المرثي
علامة فصل ووصل بين المشهدين

تنوع الكتابة الشعرية في هذا الديوان مراجعتها عند التوسل بالرمز الطبيعي والحلم اليومي واللغة ان التوغل المقصود في « وحل الاسماء » والنسيان

- منطق، هذا العقل الآخر يستعيد
سُلطته الأولى بتاريخ وحشيته البدائية،
فيُبعثر الأسماء بـ«هديان» متعمد حيناً
وغير متعمد أحياناً أخرى، بنزق الكتابة
ذاتها، بحرقه من اكتشاف حقيقة الوهم
وتداعي منطق اللغة والأشياء وسعي
إلى العبور بين هشاشة الأرض وفيض
الحكمة، وتقاذفته حالات النفي
المختلفة من غير أن يُحقق عودة اللغة
إلى « فيضية العدم»:

«لا لقب تجرد من السيمياء القديمة

حتى أعيد اللغة إلى فيضية العدم...» (٧)
إنَّ الكتابة، كما ترتبها الذات الشاعرة،
إمكان واستحالة. فهي الإمكان حينما
تتفتح اللغة على مُطلق الزمن بضرب
خاص من التدليل على معنى ما رغم
سطوة العدم، وهي الاستحالة، لصفة
المشروع التي ظلت غالبية على النص،
بدلالة مختلف التسمية، مُقابل المتداول
من التسمية، ومنطق اللا معنى العدم
الفوضي أمام القديم المُهترئ من المعنى،
ونزوع نواة الكتابة المتكرر إلى تبني
النص ليظل التفكك والنبد والتباعد
بين أقطاب المعاني الممكنة في سدى
النص هي الغالبة.

و لئن انتهجت لغة الشعر في « فاكهة
الصلصال » سبيل الخروج عن مسطور
المعنى ومتداول اللفظ فقد أوغلت في
كتابة الهديان ضمن دائرة الطبيعة
الواصفة والموصوفة بدلالة الرمز المائل
فيها والحاف بها عند تمثيل « طائر
النوء»:

« طائر النوء

الشعري وبخصوصية الذات الكاتبة
فرار مُزدوج من الذاكرة إلى النسيان
ومن النسيان إلى الذاكرة بتجاذبات
أحوال مُتغيرة باستمرار تسعى إلى
التبني، كما أسلفنا، لتتفكك في الأثناء
وتستعيد رغبتها في التبني (التشكل)
من جديد دون توقّف.

إنَّ التجاء الذات الشاعرة إلى رموز
الطبيعة ضرورة اقتضتها حال اللغة
العاجزة بموروث العبارة والدلالة على
أداء معنى البدء ومخصوص تلك
الرغبة في إنشاء المعنى وإعادة إنشائه
مراراً وتكراراً.

لذلك تُنوع الكتابة الشعرية في هذا
الديوان مراجعتها عند التوسل بالرمز
الطبيعي والحلم اليومي واللغة آن
التوغل المقصود في « وحل الأسماء »
والنسيان، فراراً من الذكرى « والمطر
الردّي»...

و إذا مفامرة الكتابة الشعرية في
البعد الأول من المشهد الشعري استقراء
للمرمر الطبيعي وبوح طفولي بالمخبر
الدفين في الذات دون الالتزام بمعنى
جاهز، كأن تلجئ الذات الشاعرة إلى
تداعيات الصور بحرية تتصر ضمناً
للفوضى المؤسسة على النظام المتقادم
ولا تدين بحدّ، كما لا تستجيب لقيّد،
بل تنتهج سبيل الاحتمال و«هديان
الحال الموهوسة برغبة التكلم رغم
عديد أقوالها. إلا أن مدلول الكارثة
المتكرر لا يدع النص الشعري يفتح
ويتمدد، وملفوظه يتشكل إلى الحد
الذي به يُبجز وظيفة الأداء المُعلن
قراءة وتأوّلًا.

فالرعب من كارثة ماضية وأخرى
متوقعة في القادم من الزمن يستبدّ
بعالم النص الشعري، كأن لا تتجمع
وتتلاشى، في الآن ذاته، علاماته إمكانا
دالاً بالزمن وما وراء الزمن بالصلصال
والنوء والنيه والحرقه والتوايب وشوك
النار والشفة اليابسة والدم وزهرة
الكبريت واحتشاد الأجنة والقفار ورغبة
البكاء والحراشف والذكرى والمطر
الردّي والسراب والجثة العاشقة
وانكسار الظل وعبث الأنساق والآلات
والنسخ الملتصقة والخلق المقيم وقبيء
الموتى والتجويفة المقيحة والمنية...

هي الفوضى، إذن، تتماهى واللا

الأول والثاني، إذ «جماجم مجففة» ننتقل من كتابة الرغبة بتمثل إيروسي تراجيدي إلى الحال الباتوسية، إلى «إنانا» و«كتاب الموتى» و«جماجم الورد البابلي»...

وإذا نشيد المتقطع في البدء يستحيل إلى نشيدة مرسلة لا تخلو من نفس ملحمي، وقد صيغت بأسلوب واحد، كأن يخاطب الأنا المعلن ضمناً في ظاهر الملفوظ «إنانا» لتتناص في الأثناء عديد الملامح القديمة من فرعونية وآشورية، على وجه الخصوص، وتتعاظم دلالة الموت في بنية هذه النشيدة.

إن «جماجم مجففة»، وقد اتخذت لها شكل الاسترسال، إيغال في وصف الفاجعة الوجودية عوداً إلى أقدم الأزمنة، إلى الأسطورة تروي بذاكرة البدايات وحس المعرفة البدائية شقاء الكائن (أطفال إنانا).

فيكتسح الرعب ذوات الأطفال ليترك نومهم الهادئ، فتترسخ بذلك وضعية الشقاء الأبدي لبني إنانا:

«أطفالك خائفون إنانا،

من سقوط الليل عليهم

جداراً يائساً

تثقبه العصافير الحديدية

والتعود الطلسمية» (١٠)

هو اليتم، إذن، يُصيب الكائن نتيجة إهمال إنانا الأم والآلهة، وهو التشرّد أيضاً في خضم وجود أصم أبكم وفي زحمة العدم المستبد، كما يتحدّد رمزاً بالريح العاصفة، وبما تخفيه في الما وراء من «دم ملون» ونجم «تُحاصر أضلعهم»، وهو التعب لاستبداد الكارثة وتفسخ الملامح وتقلب الموت على كل السمات والصفات، الحالات والمواقف دون استثناء.

فيدخل وصف الوضعيّة والترجيع (١١) للتدليل على مأساة الكائن ممثلاً في أطفال «إنانا» المتعبين، بما يقارب بين روح الأسطورة الضاربة في القدم وقصة الأصل والمآل المشتركة بين مختلف الأديان.

وإذا الموت يُستعاد في «جماجم مجففة» بعديد دوائه ومدلولاته، وبالمقابلة بين نسيان «إنانا» أو تناسيها نتيجة غضب الأم وضخامة الفاجعة (١٢).

ولئن تقابل اليأس والأمل، الرعب وإمكان الطمأنينة باستعادة أمومة «إنانا» أو طفولة الذاكرة والاسم والمعنى فإن الحلم المستقبلي هو الإمكان الأكثر إلحاحاً في «جماجم مجففة» وهو حلم يؤالف بين اليأس والأمل ويختلف عنهما بالنزوع إلى إنشاء معنى ما لا يواصل المعنى القديم الهالك ولا يوجل في بهمة اللا- معنى، عند الاستدراك في خاتمة الفصل الثاني من نشيدة «فاكهة الصلصال»:

«ولكننا

نظل غيماً

فنفتض من العمر

قطرته القادمة...» (١٣)

٥- التئتين، استعادة البعض من وهج البدايات الأولى بالأسطورة.

هي الأسطورة، إذن، تتوسل بها الذات الشاعرة لتوسيع أفق اللغة عند إرباك منظومة المنطق المعتاد. وأن التوغل في عالم الأسطورة بالتئتين «(البعد الثالث من المشهد العام) يُستعاد البعض من وهج البدايات الأولى، إذ «بلعبة الصلصال» تهاهي طفولة الاسم وطفولة الشعر ويتعالق الوجود والعدم، الحياة والموت في أقصى حالات وعي الكارثة. وإذا الكتابة الشعرية تسعى بفعليّة الصلصال إلى، إعادة صياغة موقف الخلق الأول ومشهد المآل كما يتراءى من خلال كارثة الانهيار.

إن «التئتين» عود على بدء في مسار المشهد الشعري العام:

«انتهى...

ستعود الأشياء، كما كانت،

إلى أسمائها

وتستعيد الروح لذاتها

من رجفة الصلصال... (١٤)

فيتماثل البدء والمنتهى في ظاهر الحركة بما يشبه القانون الأزلي، إلا أن الوجود الحادث يختلف حتماً عن الوجود السالف في الماهية. لذلك يتماثل الوجود، قديمة وحديثه بحركة العود، ويختلف في الداخل بالتحوّلات العاجلة التي هي مجموع أفعال وصور لا تستقر في نظام علامي بين أو رمز محدّد أو أيقونة معلومة، بل هي مغامرة الكتابة تنتهج لها سبيل الحدس والعفوية لمقاربة بعض المواطن الغارقة في دفين الحالات. فتستبدّ البهمة ب«التئتين»، كأن تشي «فاكهة الصلصال» بعيب التكوين، بما يمكن اعتباره «أنشيد مقدّسة» عند اهتزاز المعنى، أي معنى ممكن حسب القراءة والتأويل. فلا ينكشف من أفق المشهد الموصوف إلا الاحتفال بعلامات الطبيعة، كالبداء حيث يتخذ الموصوف الشعري شكل الدائرة تتطلق من الطبيعة / الرمز كي تعود إليها في خاتمة هذا النص الشعري المجل، إذ تنكشف في زحمة الغامض المبهم علامات الرياح والمطر والموج والغيمة والصلصال والبحر والنجمة والجسد والشجر القديم والخريف والفرش والظلام والبرق والورود والصبح والعصافير تُقابلها علامات الكارثة الحادثة بمفهوم الوضعيّة الإنسانية كجحيم الهيدروجين والدم وثقوب الحضارات ومُشابهة الأشياء «لُسختها الوسخة» وعودة التتار ورعاة البقر وجينة الروث الآدمي وفائض القيمة ومعادلات الحرب الدنيئة والغبار الكثيب وفراغ الجحيم والانهيار والأوهام والجثة والنطقة الضامّة ليتأكد في الأثناء التغالب الحاد بين الرغبة بدلالة الطين أو الصلصال وحوافه وبين نقائضها القديمة والحديثة.

٦- «فاكهة الصلصال، بعض من ذاكرة العماء المائي»

إن الكتابة في «فاكهة الصلصال» لمُراد العمودوني نزوع جارف إلى استعادة بعض من «العماء المائي»، على حدّ عبارة فراس سوّاح، الرجوع إلى «أساطير التكوين» أو «زمرة أساطير

الميلاد المائي» (١٥)، استقراء لراهن الكارثة في عالم انهيار القيمة بعد أن استقرّ الرقم بالاسم واستحال الكائن إلى علامة رقمية باهتة في معادلة الاستهلاك الكوني.

هنا يقف الشعر شاهداً على الانهيارات القيمة في ظلّ الوثوقات السابقة والانهيار الحادث. وكما تسترجع الذات الشاعرة وهج لحظة التكوين الأولى، عند انبثاق «الكون من لجة العماء» وتكوّن النظام في «قلب الفوضى» وانبثاق الشكل من «صميم الهول» تنفذ عبر حالات الوجد والقلق والقرف في راهن مأزق الوجود وفاجعة الوجود إلى راهن الضياع باستخدام لعبة الطين أو صلصال اللغة يتخذ له عديد الأشكال والألوان.

وإذا «فاكهة الصلصال» نسيان وتذكر، أو هو التذكر لأقدم الحالات والمواقف بواسطة النسيان، وهو السقوط المروّع والجميل في ذات الحين باختراق الزمن الراهن إلى سحيق الأزمنة:

نهوي

كما الأشباح

من ثقب الحضارات

إلى قاع العقل الشارد

في رُعب الغياب...» (١٦)

أليس اللعب، هنا، «لعباً جاداً»، كما أسلفنا وعلى حدّ عبارة هانس جورج غادامير H. G. Gadamer حدّ الأذى، إذ بتحويل وجهة اللغة عن معتاد التسمية وتحرير العقل من مسبق المعنى تتخرط الكتابة الشعرية في إنشاء نصّ شعريّ ملتبس لا يستقرّ على حال، لأنّه مجال يكتظّ بحركات التردد بين رغبة الإظهار والحاجة الملحة إلى الإضمار، بين حكمة الشعر، وشعر الحكمة بين الامتلاء العارض للكينونة والفراغ الهائل، بين الأمل الذبيح والهلاك المستبذ بكل شيء:

«سلام علينا يحطّ السلام

جُمجُمَة

محمولة على موجة

في السراب العتيق...

ونعشاً رُجاجياً

لغيمّة منتوفة

في الضباب...» (١٧)

كذا هو العالم الذي يصفه مُراد العمدون في «فاكهة الصلصال»، عالم مُشوَّش مهزوز وإنّ أحال على كونيته القديمة الضارية في قديم المعنى الأسطوريّ، عالم كلّما قارب وجّها للمعنى عصفت به ريح الكارثة ليفقد تناظمه الذي به كان ويكون، فيستعنى إلى معنى جديد حادث يُثبت به إمكان الاستمرار في البقاء بممكن القيمة. إلا أنّ القيمة التي تمثّل معنى المطلق سرعان ما تصطدم بالعيب، الفراغ، العدم، الهديان، النوم الذي قد يعني سباتاً أبدياً أو يقظة عاجلة:

«سنهاجر، بعد قبليتين

إلى نُطفة ضامنة

ونعيدُ للرهبنة وطأتها القاتله

ثمّ نهذي نهذي

وننام

«.....» (١٨)

فتتصر الكتابة أخيراً للهديان على الإبانة، ولالإضمار على الإظهار، وللا- معنى على المعنى، وللنسيان على الذاكرة، وللحدس أو عقل العقل على العقل، وللشعريّ على الشعر، أو ظاهر الشعر، ليظلّ «الطين» علامة رمزية لأصل المغامرة ومختلف أطوارها وصولاً إلى الآن الكاتب، كما تُقارب «فاكهة الصلصال» طفولة الاسم، طفولة الكائن، طفولة العالم بما هو ثابت متغير مستعاد أبديّ إلى آخر مدى في الوجود الذي قد يعني لحظة عارضة في زمن هذا الكون المتجدّد الهائل، سليل العدم أو مُرادفه.

❖ كاتب من تونس

الهوامش

- ١- ترجمة لـ Dichten، بُنّا للاصطلاح الشائع في عديد أعمال مارتن هيدغر الفلسفيّة.
- ٢- Jean burgos A pour une poétique de l'imaginaire A SEUIL (١٩٨٢) ٤٠٢.
- ٣- مراد العمدون، «فاكهة الصلصال»، الشركة التونسية للنشر وتعمية فنون الرسم، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٦٨.
- ٤- les grandes ligne d'une vérité et méthode Hans Georg Gadamer (herméneutique philosophique), seuil ١٩٧٦، ٣٩.
- ٥- «فاكهة الصلصال»، ص ٩.
- ٦- السابق ص ١٢.
- ٧- السابق، ص ٢٤.
- ٨- السابق، ص ٢٩.
- ٩- السابق، ص ٣٨.
- ١٠- السابق، ص ٤٢.
- ١١- «تمبوا، إنانا، تمبوا».
- ١٢- انظر سجلّ الفاجعة: الخوف، اليأس، الدم، الجُثث، الوهم، الشجى، الريح، العواصف، الأشلاء، الوادي العقيم، التوابيت، الغُربة...، مُقابل الأناشيد، الشيق، الطوفان، الآبار، الماء، الورد...
- ١٣- «فاكهة الصلصال»، ص ٥٦.
- ١٤- السابق، ص ٥٩.
- ١٥- «تنتمي أساطير التكوين (...) إلى زمرة أساطير الميلاد المائي. فالحالة السابقة لبَدْء الكون في أساطيرنا التكوينية، هي حالة من العماء المائي، ساكن، لا مُتمايز، لا مُتشكّل في زمن سرمدّي مُتمائل لا يتناوب تغيير ولا تبديل كأنّه عدم. وفي لحظة مُعَيّنة، هي هزّة ودمار، يليها بناء جديد ينبثق الكون من لجة العماء، ويبدأ النظام في قلب الفوضى ويتحد الشكل من صميم الهول...» «مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين»، فراس سُوّاح، دمشق: دار علاء الدين، ١٩٩٦، ص ٢٨.
- ١٦- «فاكهة الصلصال»، ص ٦٨.
- ١٦- السابق، ص ٦٨.
- ١٧- السابق، ص ٧٥.
- ١٨- السابق، ص ٧٨.

ما بين المبدع والناشر

لا شك أن الذي قيل في طبيعة العلاقة بين المبدع العربي والناشر لا يكفي لرتق المهوة بين الكتابة والوسيط إلى القارئ المفترض. فهي علاقة تمر بأطوار مختلفة منذ اللحظة التي يدفع فيها المبدع بمخطوطه للنشر؛ عندما يخضع هذا المنجز إلى التقليل السطحي من قبل الناشر مثل تشخيص سريع للطبيب العام.

وتكون نتائج الحوار الإيمائي الخاطف أكثر تعقيدا حين يتداخل المادي بالأخلاقي، والقيمي بالنفعي. إلا أن الأكثر إيذاءً لنفس المبدع أن تتلخص معايير الذائقة لدى الناشر بما يملك هذا المبدع لشراء إبداعه منه!

تتعدد مآرب الناشرين من المبدع؛ ثمة من يدرك أهمية المنجز الذي يؤتي إليه لتسويقه، لكنه يدخل في سجال مادي مهين للمبدع متذمرا من أن عدد القراء العرب قد تدنى في الآونة الأخيرة بشكل ملحوظ، أو أنه انصرف إلى القراءات الخفيفة التي لا تستدعي التفكير والتأمل.

ولن نعدم الناشر «ابن السوق» في تقديم حجج أخرى ملموسة فالذهاب إلى القول أن الجمهور العربي، على اتساع رقعته جغرافيا، هو جمهور لا يقرأ.. ليس شطحا وكيفية التأشير على تغول الإعلام المرئي على كل ما هو ورقي. قد يسترخي قليلا حتى يرى أثر حججه في المبدع المتقلص أمامه حتى يعاجله بالآثار المرعبة لشبكة الانترنت على فعل القراءة الجادة!

والسابق كله، مقدمة لفرز المبدعين إلى نوعين: الأول أن يكون مبدعا معروفا، وإذا اسم يحظى بعدد معقول من القراء، فالمقدمة ذاتها تكون مبررا للنشر وفق منطق إشهار غريب: الطباعة بلا مقابل.. وأسباب أخرى إلى المقدمة تلجم فم المبدع بصمت خائب؛ لكنه يشير على القبول.

أما الثاني الأقل معرفة، أو الذي في بداياته، فهو «زيون» يتخاطفه الناشرون؛ يدفع كلفة النشر كاملة، ويحمل عن الناشر عبء التوزيع حين يأخذ ثلثي نسخ الطباعة ويوزعها بطريق الإهداء.. مقابل أن

يثبت الناشر شعار داره في الهامش السفلي للغلاف!

نادر رنتيسي *

وفي هذه الحالة أو أدنى يستغل الناشر، الغريزة العربية الشهيرة، دون سائر الأمم، بأن يكون للعائلة الصغيرة أو الكبيرة كاتب أو شاعر يمكن الاستفادة منه

في التجميل الاجتماعي. وهي غريزة بعيدة في الإرث العربي وأخذت أشكالا عديدة منذ الشاعر لسان حال القبيلة، وحتى الكاتب الذي يقدم الرواية المنحازة لصراع قبلي في القرن العشرين..

ويمكن باستطراد بسيط التأشير على أن جملة من الناشرين قد تصدوا لتسويق الرداءة في دور تفتقر إلى لجان تقييم تصوغ الحد الأدنى من شروط الإبداع القابل للقراءة، رغم أن غالبية أصحاب تلك الدور أو القائمين عليها هم إما أدباء بيارث إبداعي مشهود، أو نقاد يفترض فيهم قبل غيرهم، الاحتكام إلى ملكتهم النقدية التي قادت معظمهم إلى الشهادة الجامعية الثالثة عبر الدراسة المعمقة لأنقى الإبداع.

ولا يبرر نشر مؤلفات تفتقر لأدنى شروط الكتابة عند ذائقة القارئ، الذي بات محتارا في تصنيف الإبداع بعد التباس كنه المبدع نفسه بعد كل تلك المسوّقات...؛ لا يبرر ذلك ما يسوقه الناشرون من حجة أن ما يحصلونه من نشر تلك المؤلفات هو

العمود الخامس الذي تقوم عليه «الدار» قبل الأعمدة الإسمنتية الأربعة؛ فهو الذي يتكفل برواتب العاملين وفواتير مؤسسته.. وكل ما يجعل «الدار» قادرة على نشر «أجود» الإبداع في صفحات خاسرة..!

وببعد آخر في قراءة العلاقة الشائكة بين الناشر والمبدع تبرز ظاهرة الناشر الذي يقوم بدور الرقيب الثاني، والأخير على المخطوط؛ فالمعروف أن دور نشر مهمة ترفض نشر كتب تخترق المثلث المحرم. وبعضها يمسك بشرط الرقيب ذاته ويبدأ بجزأجزاء من العمل كما لو كان صوفا فائضا على جسد الذبيحة.

.. أطوار وأشكال أخرى أكثر غرابة، وأما في علاقة المبدع والناشر.. لكنها في كل مستوياتها تعود إلى جذر مستو بالأرض.. ونوع من النباتات الموسمية الممتدة التي لا يطول لها عنق!

♦ كاتب وصحافي أردني



استشرى الأدب من بين عواطفه وتناقضاته والآلام

ثيودور درايزر . . . ثورة على المؤسسة الأدبية الأمريكية

ترجمة : مروان حمدان*

هيربرت سبينسر وفرويد .

في عام ١٨٩٢ بدأ درايزر بالكتابة لصحيفة «شيكاغو غلوب»، وانتقل إلى موقع أفضل في صحيفة «سانت لويس غلوب ديموكرات». في عام ١٨٩٨ تزوج من سارة وايت، التي كانت تعمل في التدريس في ميسوري. لكن زواجهما لم يكن سعيداً، فانفصل درايزر عنها نهائياً في عام ١٩٠٩، لكنه لم يسع أبداً في سبيل الطلاق بشكل جاد. مارس درايزر في حياته الخاصة مبدأه القائل بأن شهية الرجل العظمى هي للجنس - وقد قادته رغبته في النساء إلى إقامة عدة علاقات في الوقت نفسه. علاقته مع إيفيت زيكلي مسجلة في رواية «وايلدينغ الأغلى» (١٩٩٥) لإيفيت إيستمان - كانت هي في السادسة عشرة من عمرها وكان درايزر في الأربعين من عمره عندما التقيا لأول مرة.

كروائي، ظهر درايزر لأول مرة بروايته «الأخت كاري»، وهي سرد قوي عن فتاة شابة عاملة تصعد نحو النجاح ثم تهوي ببطء. «كانت في الثامنة عشرة من عمرها، لامعة، خجولة ومليئة بأوهام الجهل والشباب. مهما كانت لمسة الأسف عند الفراق التي تميز أفكارها، فمن المؤكد أنها لم تكن لصالحها وقد

يعبر الروائي الأمريكي ثيودور درايزر (١٨٧١-١٩٤٥) ممثلاً مدهشاً للمذهب الطبيعي، حيث تصوّر رواياته مواضيع من الحياة الواقعية في ظروف قاسية. لقد تم النظر إلى رواياته على أنها روايات لا أخلاقية، وقد ظل يحارب طيلة سنوات مهنته ضد الرقابة والذوق الشعبي. بدأ هذا مع رواية «الأخت كاري» (١٩٠٠). ولم يتم نشر هذا العمل في شكله الأصلي حتى عام ١٩٨١. كان درايزر منشغلاً بشكل أساسي بالنزاع بين الحاجات الإنسانية ومتطلبات المجتمع للنجاح المادي.

عام ١٨٦٠ حاول أبوه، وهو مهاجر ألماني كاثوليكي متدين، تأسيس طاحونة صوف، لكن بعد أن دمرها حريق، عاشت العائلة حياة فقيرة. كان تدريس درايزر أمراً مليئاً بالتوتر وعدم الاستقرار، حيث كانت العائلة تتنقل من بلدة إلى أخرى. ترك المنزل عندما كان في السادسة عشرة من عمره وعمل في مختلف الوظائف التي كان بإمكانه الحصول عليها. وبمساعدة معلمه السابق، تمكن من قضاء السنة ١٨٨٩ - ١٨٩٠ في جامعة إنديانا. لكنه ترك الجامعة بعد سنة واحدة فقط. وعلى أية حال، كان درايزر قارئاً نهماً، وقد تأثر فكره وردود أفعاله ضد الدين المنظم بكتاب مثل هوثورن، بو، بالزك،

«يجب أن تكتب امرأة يوماً ما الفلسفة الكاملة للملابس. مهما كانت صغيرة، هذا أحد الأشياء التي تفهمها بشكل كامل. هنالك خطأ واه لا يوصف فيما يتعلق بملابس الرجل يجعل الرجال بالنسبة إليها ينقسمون إلى أولئك الذين يستحقون النظر إليهم وأولئك الذين لا يستحقون. وبمجرد أن يعبر الفرد هذا الخط الواهي إلى الأسفل فلن يحظى بأي نظرة منها. هنالك خطأ آخر تجعلها ملابس الرجل عنده تدرس ملابسها هي» (من رواية «الأخت كاري»).

ولد ثيودور درايزر في سوليفان بإنديانا. وكان الطفل التاسع بين عشرة أطفال. كان أبواه فقيرين. في

تم التخلي عنها الآن. تدفق الدموع بسبب قلة أمها الوداعية، إحساس في الحنجرة عندما تطلق السيارات بالقرب من المطحنة حيث يعمل أبوها نهارة، أصدرت تهيدة مثيرة للشفقة وهي تتذكر الضواحي الخضراء المألوفة للقرية، والخيوط التي ربطتها دون إحكام بطفولتها وبيتها تمزقت نهائياً» (من طبعة عام ١٩٨١).

رفض رئيس شركة النشر «فرانك دوبلداي» الرواية - لقد أثار درايزر عيوب شخصياته لكنه لم يطلق الأحكام عليها، وسمح بمكافأة الرذيلة بدلاً من المعاقبة عليها. ولم تجر أي محاولة للترويج للرواية. وقد أعيد إصدار رواية «الأخت كاري» عام ١٩٠٧ وأصبحت واحدة من الروايات الأكثر شهرة في التاريخ الأدبي الأمريكي. ومن بين المعجبين بالرواية كان هناك إتش. إل. مينكن، وهو صحفي طموح، استخدمه درايزر ليكتب مقالات باسم درايزر في صحيفته. وقد قام المخرج المعروف ويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١) بتحويل الرواية إلى فيلم من بطولة لورنس أوليفييه وجينيفر جونز، في ذروة الحرب الباردة وحقة مكارثي. لكن المدراء التنفيذيين لشركة «باراماونت» السينمائية العالمية قاموا بتأخير إطلاق الفيلم - فقد اعتقدوا أن الفيلم يعطي صورة سيئة عن أمريكا، ففشل الفيلم. وقال وايلر «كان الأمر قصة كئيبة، ولربما لم يكن لينجح في جميع الأحوال».

أدت النسخ الخمسمائة فقط التي بيعت من الرواية والمشاكل العائلية بدرايزر إلى حافة الانتحار. عمل في

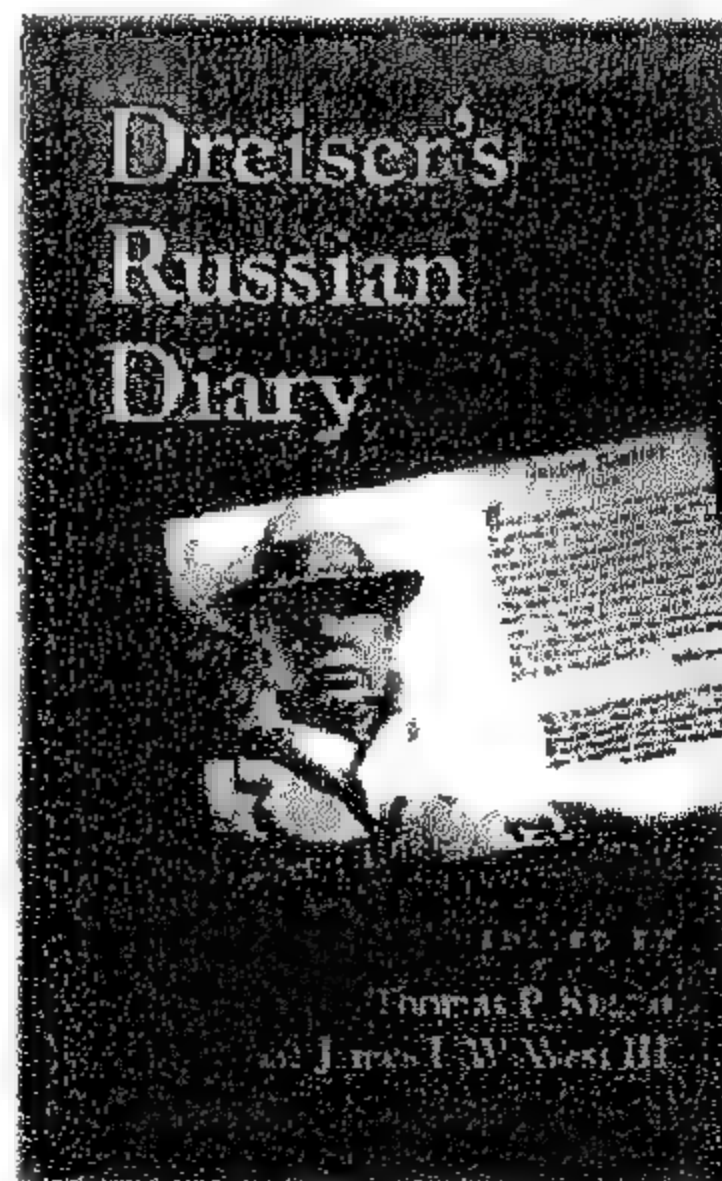
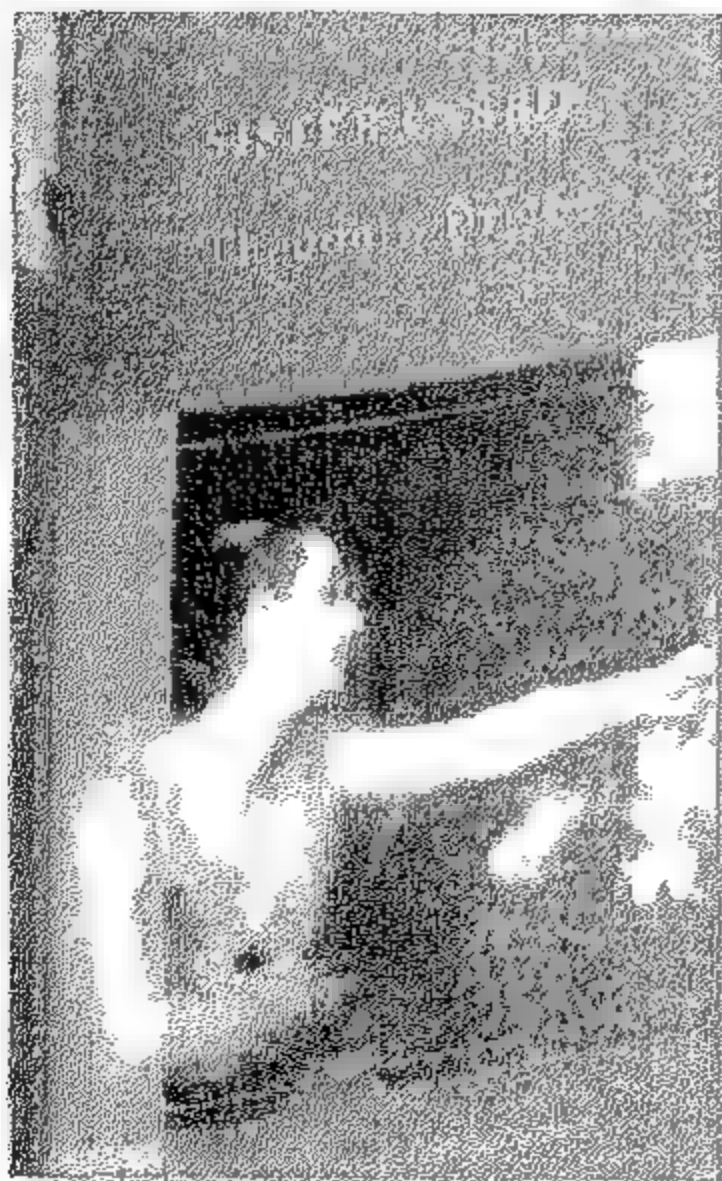
وظائف أدبية متنوعة، ورئيساً لتحرير ثلاث مجلات نسائية حتى عام ١٩١٠، عندما تم إجباره على الاستقالة، بسبب علاقة حب في العمل. في عام ١٩١١ ظهرت رواية درايزر الثانية «جيني جيرهارد». تتحدث الرواية عن شابة تدعى جيني يغويها أحد أعضاء مجلس الشيوخ. تحمل جيني طفلاً خارج إطار الزواج لكنها تضحي بمصالحها الخاصة لكي تتجنب الإضرار بمهنة عشيقها. هنالك فقرة في الرواية يقوم فيها عشيق جيني، ليستر كين، وهو ابن عائلة غنية، بإخبارها عن وسائل منع الحمل.. وقد قام ريبلي هيتشكوك، المحرر في دار نشر «هاربر آند بروذرز» بحذف هذه الفقرة. بعد رواية «جيني جيرهارد» أصدر درايزر روايات تستند إلى حياة قطب قطاع النقل الأمريكي تشارلز تي. جيركس، مثل رواية «المول» (١٩١٢)، ورواية «العملاق» (١٩١٤)، التي تظهر تأثير الأفكار التطورية لهيربرت سبينسر ومفهوم نيتشه حول السوبرمان. الرواية الأخيرة في هذه الثلاثية «اللامبالي»، تم إنهاؤها في عام ١٩٤٥.

«في ذروة نجاحه، عندما قام بتصفية حسابات قديمة وبسهولة كان يمكن أن يصبح الرجل العام المبتسم، اختار بدلاً من ذلك تمزيق النسيج الكامل للحضارة الأمريكية مباشرة من المنتصف، من اقتصادها إلى أخلاقياتها. كانت البلاد التي لا بد أن تتنازل» (نيلسون ألفرين، ١٩٥٩).

تم حظر رواية درايزر شبه السير الذاتية «العبقري» (١٩١٥) من قبل «جمعية نيويورك لمكافحة الرذيلة».

وظلت الرواية خارج التداول في الأسواق إلى أن قامت دار نشر ليفرايت بإعادة إصدارها بعد خمس سنوات. أكثر روايات درايزر نجاحاً على المستوى التجاري كانت رواية «مأساة أمريكية» (١٩٢٥)، التي تم تكييفها للسينما لأول مرة في عام ١٩٣١، ومن إخراج جوزيف فون شتينبرغ. اعترض درايزر بشدة على النسخة السينمائية لأنها صوّرت القاتل الشاب على أنه متسكع عاطل ومتعاطش للجنس. المرة الثانية التي تحولت فيها الرواية إلى فيلم كانت في عام ١٩٥١ تحت عنوان «مكان تحت الشمس»، من بطولة مونتغمري كليفت وإليزابيث تايلور. أثناء التصوير ارتبط النجمان ببعضهما، وهذا انعكس في رقة أدائهما. وقد فاز مخرج الفيلم، جورج ستيفنز، بجائزة الأوسكار، كما فاز الكاتبان مايكل ويلسون وهاري براون بجائزة أوسكار لأفضل نص سينمائي. على أية حال، هاجم روبرت هاتش الفيلم في صحيفة «نيو ريابلينك» (عدد ١٠ أيلول ١٩٥١). «لسوء الحظ، ضاعت قوة الرواية وجراتها في الإمكانات المؤدبة للشاشة. إنهم أشخاص لطفاء وناجحون، عليهم أن يلعبوا أدوار الشخصيات... لا يبدو أن هناك فائدة كبيرة في سحب عمل درايزر الكلاسيكي عن الرف فقط لإلباسه هذا الإنتاج الرشيق المتناقض...». لقد جعلت الرواية درايزر بطل المصلحين الاجتماعيين، لكن أعماله التالية لم تتجز موقفاً مماثلاً.

تحكي رواية «مأساة أمريكية» قصة خادم في فندق، يدعى كلايد غريفيس، وهو متردد مثل هاملت، يسعى من أجل الحصول على النجاح والشهرة. بعد حادث سيارة، يتم توظيف كلايد من قبل أحد أقربائه البعيدين، وهو مالك مصنع للباقات. يقوم كلايد بإغواء روبرتا ألدن، وهي موظفة في المصنع، لكنه يقع في حب سوندرافينتشي، وهي فتاة تنتمي إلى الأرستقراطية المحلية. لكن روبرتا، التي تصبح حلي، تطلب من كلايد



في نتاج درايزر، حيث نشر أربع روايات رئيسية وظهرت أعمال عديدة له تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة. تلك كانت أيضاً الفترة التي وصل فيها الصراع بين قوى «التطهير» الأمريكية ومثالية «الحرية الفنية» إلى درجة الحمى. بالنسبة للعديد من النقاد، مثلت أعمال درايزر في تلك الفترة عربة مثالية لحمل وجهات نظرهم بشأن قضايا المبادئ الأخلاقية والفن في الكتابة الأمريكية. تلقت رواية «جيني جيرهارد» ردود أفعال متناقضة، حيث انجذب العديد من كتّاب المراجعات إلى نقاء جيني المتأصل على الرغم من الطبيعة السيئة لمهنتها. ولكن عندما تم إلحاق هذه الرواية بسرعة بروايات «الممول» (١٩١٢) و«العملاق» (١٩١٤) و«العقري» - وهي ثلاثة أعمال يتحدى أبطالها الذكور كل تقاليد السلوك الجنسي المقبول - اتخذت الأمور منحى حاسماً. «لقد تم عرض البشرية في مصاف الحيوانات»... هذه كانت ملاحظة أحد كتّاب المراجعات حول رواية «الممول»، وهي ملاحظة كان لها صدى كبير تكرر طيلة تلك الفترة. «إنه شغب إيروسي»، «لقد اختار السيد درايزر القط الشرير ليكون بطلاً»، على سبيل المثال، كانت عناوين اثنين من مواضيع المراجعات حول رواية «العقري». من ناحية أخرى، انتهزت مجموعة من الكتّاب والنقاد فرصة الهجوم على أعمال درايزر ليعتبروا ما يحدث مثلاً على حالة القيود المفروضة على المبدع في أمريكا، ودافعوا بقوة عن «الأمانة» و«القوة» في تصويره للحياة الأمريكية.

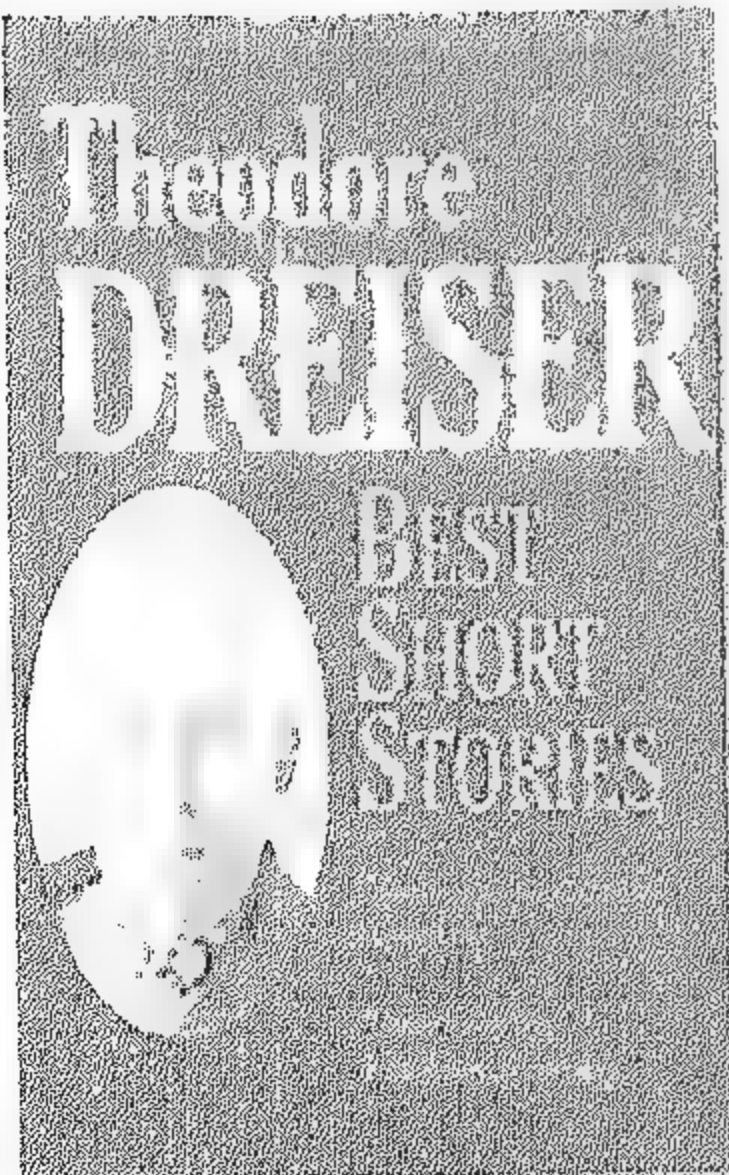
فقد لعبت دوراً صغيراً ضمن هذا الهدف، حيث كان يتم اعتبار اللباقة في الأسلوب، التي شكلت «فتية» العمل الأدبي، متلازمة مع القوة الأخلاقية. لقد شكلت رواية «الأخت كاري» تحدياً مباشراً لهذه الفرضيات. وبينما لاحظ بعض المراجعين في الحقيقة «قوتها غير العادية» وبأن حكايتها «تحمل جميع اهتمامات الحقيقة، والحمية الفطرية للحقيقة»، إلا أن معظمهم تحفظ على الوضع المركزي في الرواية - وضع فتاة شابة تعيش علاقته جنسيتين محظورتين دون أن يكون عندها معاناة من خسارة مادية أو انحطاط أخلاقي - حيث شكل هذا الأرضية الفورية لرفض الرواية. «قذرة»، «ليس كتاباً ممتعاً أو تويرياً»، «اسم الله لم يذكر في الرواية من الغلاف إلى الغلاف، وهذا حذف له دلالة خطيرة... تلك كانت التعليقات الأساسية على الرواية، بينما شكلت «المفارقات التاريخية والحماقات بالانجليزية» سندا لعدد كبير من الملاحظات السلبية الأخرى. باختصار، لم تكن الرواية رفيعة ولا مكتوبة بشكل جيد، وهكذا فهي «ليست كتاباً يُوضع بين أيدي جميع القراء عشوائياً». لقد اشتكى درايزر بمرارة من التأثير السلبي لـ «التراث النبيل» على الاستقبال النقدي لـ «الأخت كاري» في مقالة قصيرة في عام ١٩٠٣ حملت عنوان «الفن الحقيقي يتحدث بوضوح». لقد استنتج درايزر أن «مدى الحقيقة بأكملها هو عالم قلم المؤلف، والصورة الحقيقية للحياة، التي يتم وضعها بأمانة واحترام، هي في الوقت نفسه أخلاقية وفنية، سواء أهانت التقاليد أم لا». إن حاجة درايزر للكفاح من أجل قبول عمله وفق أسسه كان عليها، على أية حال، أن تستمر حتى النجاح العظيم لروايته «مأساة» أمريكية» في عام ١٩٢٥.

بعد اختفاء عن المشهد الأدبي لفترة طويلة، ظهر درايزر ثانية بشكل كامل في عام ١٩١١ مع رواية «جيني جيرهارد». وكان ذلك العقد الأكثر غزارة

أن يتزوجها. لكنه يأخذ روبرتا في رحلة بالقارب في بحيرة معزولة، ويتبع تخطيطه الذي يشبه الحلم في قتلها «عرضياً». وتستغرق محاكمة كلايد واتهامه بالقتل ثم إعدامه بقية الرواية. يشير درايزر إلى أنه يجب لوم المجتمع المادي بنفس قدر لوم القاتل نفسه. لقد أسس درايزر دراسته على القضية الواقعية لتشيستر جيليت، الذي قتل غريس براون - ضربها بمضرب تنس ودفنها خارج القارب في بحيرة «بيغ مووس» في أديرونك في تموز عام ١٩٠٦. وقد تم حظر رواية «مأساة أمريكية» في بوسطن في عام ١٩٢٧.

يُنظر إلى درايزر اليوم بوصفه واحداً من الروائيين الأمريكيين البارزين في النصف الأول من القرن العشرين، وباعتباره المختص بتشريح «الحلم الأمريكي». عندما ظهرت روايته الأولى «الأخت كاري» في عام ١٩٠٠، كانت المؤسسة الأدبية الأمريكية، والتي مركزها الساحل الشرقي، مؤسسة بيضاء أنجلو سكسونية بروتستانتية تنتمي إلى الطبقة الوسطى، وتتوجه نحو الثقافة الأوروبية. بالمقارنة، كان درايزر من أبوين مخالفين لهذه الصفات (مهاجرين من أوروبا الوسطى يتحدثان اللغة الألمانية)، وكان من مكان مخالف (الغرب الأوسط)، ومن الطبقة المخالفة (بالتأكيد الجانب الخاطئ للمسارات)، وكتب عن المواضيع الأدبية الثانوية. ورغم أنه واصل لعب دور الغريب طيلة أيام مهنته، إلا أن درايزر كان ذا دور فعال في تأسيس «المدينة الأمريكية» وخصوصاً تجارب الناس الذين ينتمون إلى الطبقة العاملة الذين يكافحون في سبيل إشباع اقتصادي وعاطفي وروحي، كمواضيع فعالة للأدب الجاد.

كان المشهد الأدبي الذي دخله درايزر في عام ١٩٠٠ لا يزال محكوماً بشكل كبير من قبل التقاليد التي أطلق عليها لاحقاً «التراث النبيل». كان الغرض من الأدب، بالنسبة لمعظم الناشرين وكتّبي المراجعات الأدبية، هو مناشدة «الطبيعة العليا» للإنسان، لإلهامه من خلال تصوير قدرة الإنسان على تحقيق الحياة الأخلاقية سعياً وراء مثل تلك الحياة لنفسه. أما الأمور الشائنة والقذرة في الوجود الإنساني



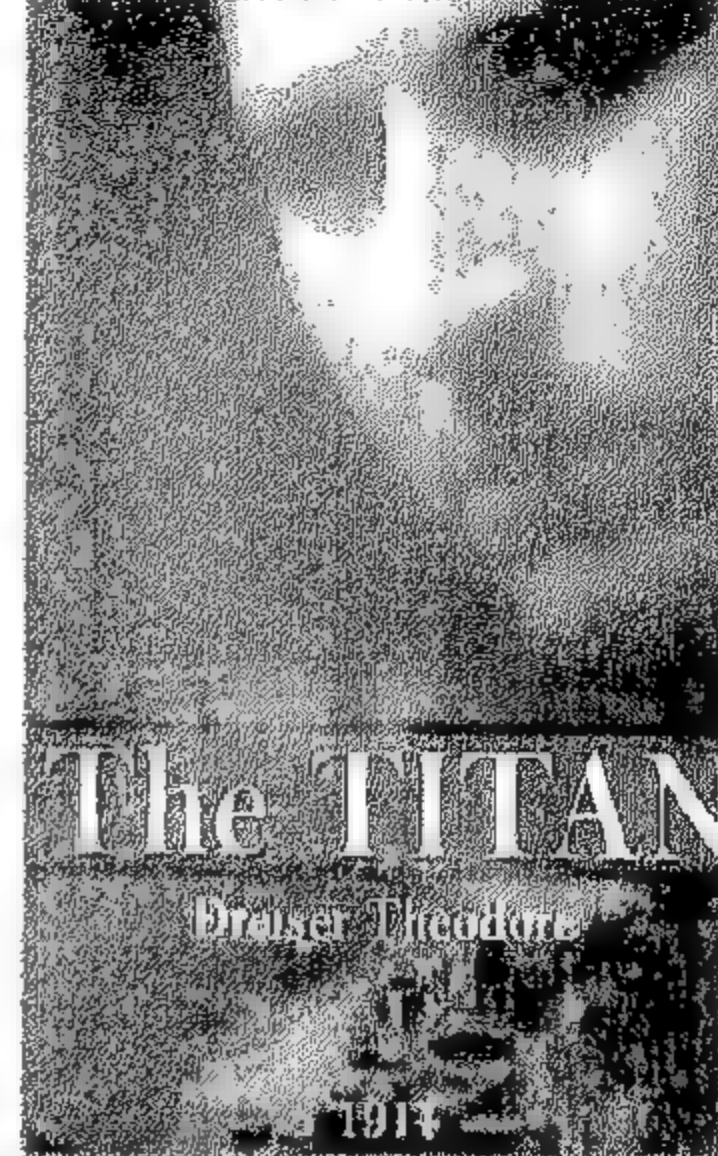
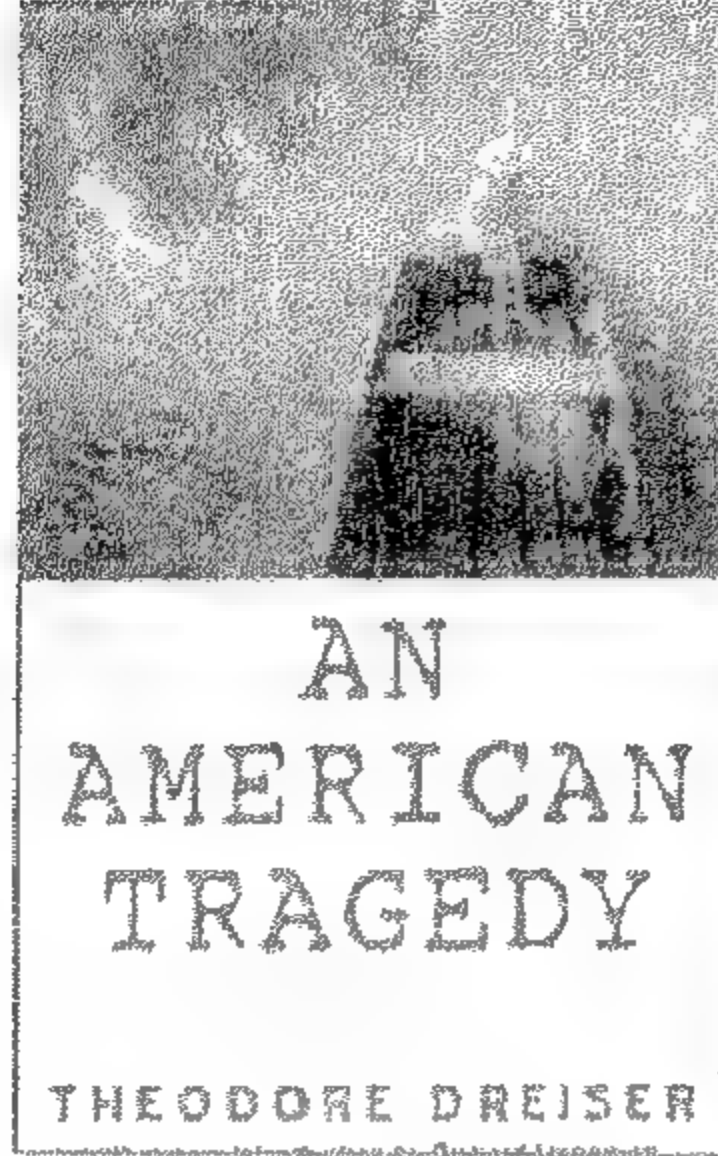
عن درايزر: «... إنه كبير جداً في السن. لا أعرف كم عدد السنوات التي عاشها، ربما كانت أربعين سنة، ربما خمسين، لكنه طاعن في السن. شيء ما رمادي وكثير وموجع، وربما موجود في العالم إلى الأبد، يتجسّد فيه». بعد موت زوجته في عام ١٩٤٢، تزوّج درايزر من ابنة عمه هيلين ريتشاردسون، التي كانت رفيقته منذ عام ١٩١٩. توفي درايزر في هوليوود، كاليفورنيا، في الثامن

والعشرين من كانون الأول عام ١٩٤٥. في الشهور الأخيرة من حياته، انضم إلى الحزب الشيوعي. في عشرينيات القرن الماضي سافر درايزر إلى روسيا وصوّر تجاربه في كتابه «درايزر ينظر إلى روسيا» (١٩٢٨). وخلال عهد جي. إدغار هوفر، تم اعتبار درايزر خطراً على الأمن وفتحت آلاف بي أي ملفاً خاصاً له. ومثل العديد من المثقفين في الثلاثينيات (همنفوي، جون دوس باسوس، أندريه مالرو، سي. داي لويس... الخ)، سافر درايزر إلى إسبانيا أثناء الحرب الأهلية لمساندة الحكومة الاشتراكية. قلة فقط من الكتاب ساندوا الجنرال فرانكو - كان أشهرهم جورج سانتايانا وعزرا باوند. «لقد كان له (أي درايزر) تأثير هائل على الأدب الأمريكي أثناء الربع الأول من القرن (العشرين) - ولفترة من الوقت كان هو الأدب الأمريكي، الكاتب الوحيد الذي يستحق الحديث حوله إلى جانب الرواد الأوروبيين. من داخل عواطفه وتناقضاته وآلامه، استخرج الأدب الذي كان خلاصه من الجوع وحالات الكآبة التي أجهدته. ولا عجب أنه قد ارتفع بالمبدأ الإبداعي إلى المستوى الأعلى وشجّع الآخرين، بواسطة الكلمة والنموذج، على التعبير الصادق» (من كتاب «ثيودور درايزر: رحلة أمريكية ١٩٠٨ - ١٩٤٥» لريتشارد لينغمان، ١٩٩١).

(مصادر الترجمة: موقع كتب ومؤلفون، موقع الموسوعة الأدبية، موقع مكتبة بين)

♦ كاتب ومترجم أردني

(marwan_hamdan70@yahoo.com)



الأمريكي، كانت من قبل الكتاب والأكاديميين المرتبطين بحركة «الإنسانية الجديدة» المحافظة والتي ازدهرت في تلك الحقبة. بالنسبة إلى ستيوارت شيرمان (في عام ١٩١٥)، لم تشكل كتابات درايزر الصوت الصافي للحقيقة، ولكن بالأحرى عواء سلفية حيوانية. لقد رأى شيرمان وغيره في تيار الإنسانية الجديدة أن الرجال قد يكونون أنانيين في أغلب الأحيان، لكنهم أيضاً اعتبروا أن الحضارة تمثل جهداً للسيطرة على بقايا ماضينا الحيواني من خلال المنطق والإرادة، وأن الأدب يجب أن يصوّر الرغبة في هذا الهدف وإمكانية تحقيقه. ومن الجدير بالملاحظة أن هذا الهجوم على «همجية» درايزر قد وصل ذروته خلال الحرب العالمية الأولى، عندما أكثر نقاد مثل شيرمان من التلميح إلى أسلاف درايزر الألمان.

لقد انبثقت معظم أعمال درايزر من تجاربه الخاصة مع الفقر. ومن بين جولاته النادرة إلى عالم الفانتازيا قصة الأشباح «اليد» (١٩٢٠). إنها حكاية جريمة قتل ومطاردة القاتل، ولكن ثانياً هناك وراء كابوس البطل الثيمات المألوفة لروايات درايزر - خوف المرء من فقدان مركزه الاجتماعي، ومشاعر الذنب الأخلاقي التي تظهر أثناء الكفاح اللامحدود في سبيل النجاح.

«لقد عاش الناس وقتها، بعد أن كانوا أمواتاً، وخصوصاً الناس الأشرار - ناس أقوى منك، ربما. كانت لديهم القوة للعودة، لمطاردتك، لإزعاجك إذا لم يعجبهم شيء فعلته لهم» (من قصة «اليد»).

في عام ١٩١٩ كتب شيروود أندرسون

ولذا، خلال السنوات المبكرة من مهنة درايزر، لم يكن مؤيدوه، مثل شيروود أندرسون وإتش. إل. مينكن ورائدولف بورن، منشغلين فقط في مديح الروايات التي أثارتهم. لقد كانوا يسعون أيضاً إلى تصوير درايزر في الدور الرمزي للرائد الخلاق، الذي أدت رغبته في تحديّ المعتقدات التقليدية والرموز الارستوقراطية للحياة الأمريكية إلى فتح الطريق أمام الآخرين. كتب أندرسون يقول: «لقد صنعت أقدام درايزر ممراً لنا». وإذا كانت أقدام درايزر «ثقيلة» و«وحشية»، كما لاحظ أندرسون، فذلك لأنه واجه جبلاً من المقاومة عليه تسلقها. إذا ظهر أن عمله كان يفتقر إلى الجمال، فذلك لأن مفهوم الجمال تقزّم إلى مجرد اعتقاد بالنعمة والتعذيب السطحيين. وإذا كانت أفكاره مضجرة أو غامضة في أغلب الأحيان، فذلك لأنه كان أميناً في تلمّسه للحقائق التي رفض الآخرون الاعتراف بها لفترة طويلة جداً. باختصار، كانت عيوب درايزر مزايا مستكشف ومتنمر على المؤسسات التقليدية. وبالنسبة إلى أولئك الذين عارضوا درايزر - وهؤلاء كانوا الغالبية العظمى من كتاب المراجعات الصحفية وأكثر النقاد الأكاديميين - كانت القضية تتضاف إلى قضية «الوحشية» - أو بشكل أكثر تحديداً: الافتقار إلى حسّ المسؤولية الأخلاقية، والجنسانية في المجلدين الأولين من ثلاثية «كاوبروود» ورواية «العبقري».

الجهود الأكثر جوهرية، خلال أواخر العقد الثاني وأوائل العشرينيات من القرن العشرين، في رفض أعمال درايزر كصوت رئيسي في الأدب

«وفي اعتقادي أن النقد الجيد هو الذي يأخذ في النظر جميع عناصر العملية التواصلية: الكاتب، والقارئ، والنص، والموضوع، وحتى قناة التواصل التي إذا أصيبت بعائق تعرضت قراءة النص وتذوقه إلى صعوبات تقلل من فائدته. فالكتاب المطبوع بحروف صغيرة جداً وعلى ورق سيئ قد يتعب بصر القارئ ويمنعه من مواصلة القراءة» (١)

يبشرنا الناقد، إذن، منذ البداية، بعدالة الميثاق الذي يوقعه مع القارئ، فيمنح قضية التواصل أولويته النقدية، ويعتبر تحققها بمنزلة إسهام في محاربة الأمية الثقافية وإعادة الثقة إلى نفوس القراء الذين آيسوا من (هذلكات) المخادعين، وطلاسم الدجالين وطفيليات النقد الأدبي. يعلن الناقد:

«كما أعتقد أن وظيفة النقد في بلداننا، التي ترتفع فيها نسبة الأمية الثقافية ويقل فيها إقبال الناس على القراءة، هي ترغيب القارئ في اقتناء الكتاب الأصلي وقراءته، أو على الأقل، مساعدته على الإلمام بمجمل مضمون الكتاب وتذوق مواطن الإبداع والجمال والفن والمعرفة فيه.» (٢)

وعلى الرغم من عمومية هذا التصور النقدي ونفعيته، وربما بسبب ذلك، يبدو الناقد وكأنه يحاول التنبه إلى ضرورة إعادة قطار النقد إلى سكة الأصلية، المتمثلة في التواصل مع القارئ، وترغيبه في اقتناء الكتاب وتذوق الجمال والمب من معين المعرفة. أو وكأنه يعلن: حسب الناقد أن يبشر ولا ينقر.

والحق أن الفترة النقدية المعاصرة أفرزت بعض الأصوات أخذت تنبته إلى فوضى النقد الأدبي التي انتقلت إلينا بفعل انهيارنا بالنموذج النقدي المستورد، وإعراضنا عن النظر في تكوين النص الأدبي، رهان التواصل مع القارئ، الذي لا شك يمدنا بآليات نقده المخصوصة. يقول عبد العزيز حمودة:

«إن سلطة النص كما تحددها الدراسة (ويقصد دراسته القيمة) «الخروج من التيه» تقوم على قدرة النص الأدبي على تحقيق معنى ما، يتمتع بقدر من الإلزام ويقبل التثبيت، ولو بصورة مؤقتة، في مواجهة فوضى القراءات التفسيرية للنص الأدبي التي انتهت، عند اتباع نظرية التلقي والتفكيك، إلى إلغاء سلطة النص، بل إلى التشكيك في وجوده أصلاً.» (٣)

النص، إذن، حلبة الناقد العربي المعاصر، شجرته الوارفة الواعدة بالثمار الشهية

السمة المعرفية والسياف النقدية

قراءة في « الحب والإبداع والجنون دراسات

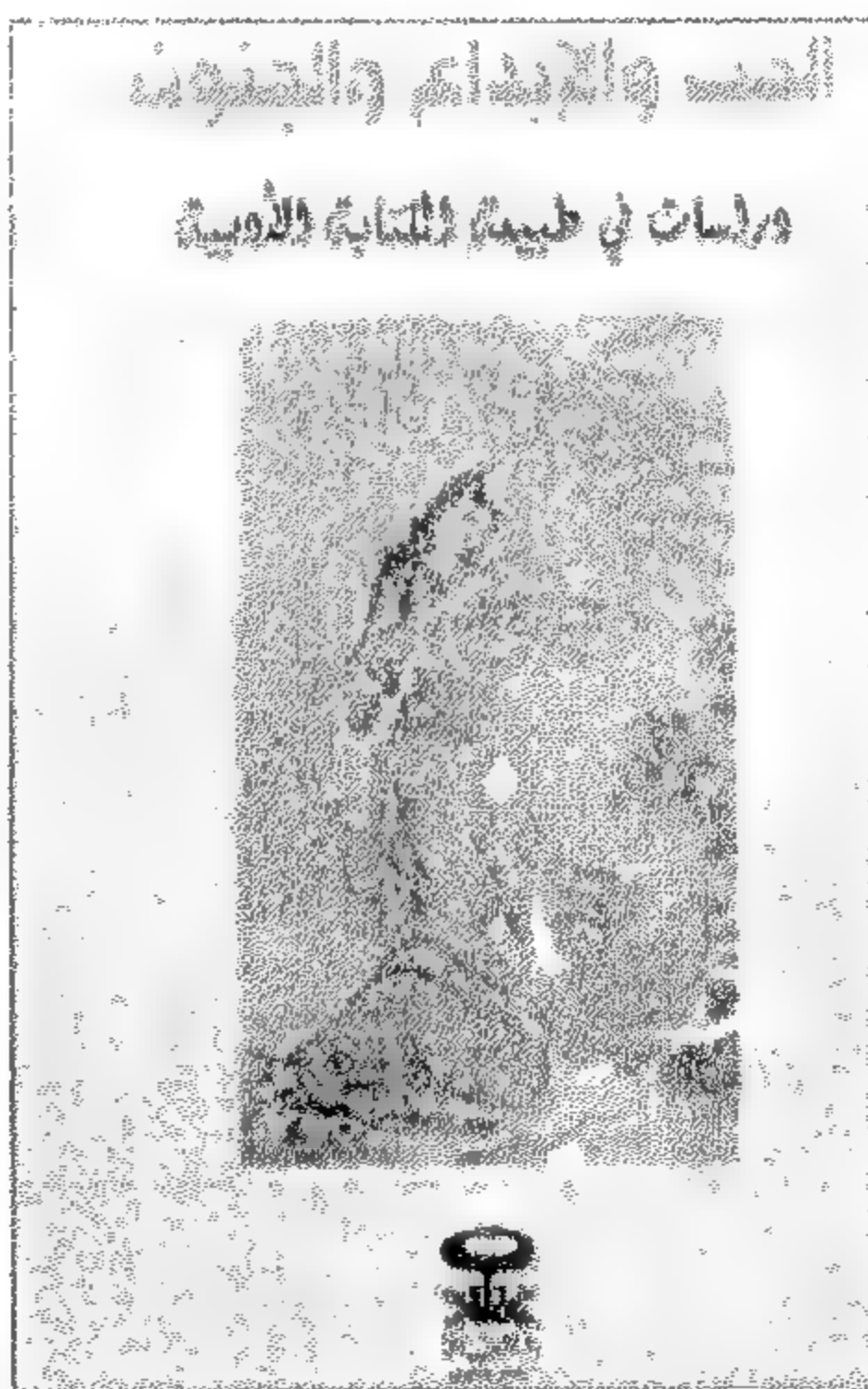
في طبيعة الكتابة الأدبية » لخلع القاسمي

د. خالد أقمصي*

الميثاق يمكن أن نصنف كتاب « الحب والإبداع والجنون دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية » للدكتور علي القاسمي ضمن نمط من الاجتهادات النقدية الرصينة، الحريصة على أن توقع مع القارئ، العادي والمختص على حد سواء، ميثاق تشارك وتجاوب وتفاعل واحترام... الأمر الذي يجعل تجربة القراءة، على متن بساط هذا المؤلف، رحلة مشوقة موسومة بكثير من المرح والمتعة والمعرفة... خلاف ركام من النقد الأدبي العربي المعاصر، المترع بسياجات من الغموض والكبر والتعالم، والمثقل بخرقة من المفاهيم النقدية والاصطلاحات المستتبعة، قسراً، من حقل إبداعي براني من تراب الإبداع العربي، المخصوص بقضايا الفكرية، وأسئلته الجمالية، وطرق تعبيره الفني.

تطأ عتبة هذا المؤلف فيستقبلك المؤلف مشرعاً ذراعيه بحفاوة وجود وشفافية نقدية تحفزك إلى خوض عباب القراءة مسلحاً بالثقة والتفاؤل... الآن وقد انهارت أمام ناظريك جبال الجليد التي انتصبت رداً من الزمن حائلاً بين تجاوب كل من الناقد والقارئ، والتي جعلت من القبض على وهج اللحظة الجمالية، وظيفة النقد الأساس من وجهة نظرنا على الأقل، واقفاً أدبياً بعيد المنال، انعكست تداعيات غيابه سلباً، ليس على عملية القراءة فحسب، بل وحتى على مسار الكتابة الإبداعية التي اتخذت طريقها على غير هدى من النقد وتوجيه.

تطرق باب هذا المؤلف فيستقبلك المؤلف مرحباً، مطمئناً:



السليمة، ثمار يقتسم شهادها مع القارئ غير غاصب ولا قاسر:

«وتتألف فصول هذا الكتاب، الذي بين يدي القارئ الكريم، من قراءات أنجزتها في عدد من الكتب الأدبية الجيدة التي أمتعتني، وأردت مشاركة القارئ الفائدة التي منحتني.» (٤)

يكشف القاسمي عن مرامي هذا المؤلف بكل شفافية وتواضع وأريحية، وسوف نحاول بدورنا، أن نطلع على قطاف رحلتنا بصحبته.

السمات المعرفية وسياق النقد

يتكوّن هذا المؤلف من سبع عشرة دراسة تتوزّع ما بين (صورة حياة)، كما في «الحب والجنون في حياة مي زيادة»، وخصوصيات الكتابة السردية في تجارب كل من عبد الكريم غلاب، وجمال الغيطاني وعبد الرحمن مجيد الربيعي، ومحمد عز الدين التازي، وصمويل شمعون وبهاء الدين الطود، وفريد الأنصاري، وعبد الإله بنعرفة، وعبد القادر الجموسي، وهوزية العلوي، وعلي القاسمي، وجون أباييك، فضلاً عن محاولته القبض على وهج الصورة الشعرية في قصائد لكل من وداد بنموسى وإكرام عبدي وثلة من الشعراء العراقيين في المنفى. وسوف نقتصر في هذه القراءة على القسم السردى، تاركين القسم الشعرى للمتخصصين في الشعر.

أبعض سمات المعرفة العلمية

يعرض القاسمي بشغف كبير معارف علمية شتى يتضمّن سيات السرد الأدبي، سواء عند قراءته الكتاب الذي يتضمّن صورة حياة الأدبية اللبنانية مي زيادة أو إثر سفره عبر أكوان روائية لكل من جمال الغيطاني وعبد الرحمن مجيد الربيعي ومحمد عز الدين التازي وغيرهم من الكتاب الذين شملهم هذا الاجتهاد النقدي.

ففي مواجهة كتاب «جنون امرأة: مي زيادة» لخالد محمد غازي يقف القاسمي عند نمط من النقد الأدبي يعتمد التحليل النفسي أساساً يشيّد على بعض حقائقه دراسة نقدية بمنزلة صورة حياة درامية مؤثرة للأدبية اللبنانية. ويبين الناقد في مستهل دراسته كيف أن اعتماد التحليل النفسي منهجاً في دراسة شخصية مي الإنسان والمبدعة، أسقط كلاً من المؤلف المصري وقراءه في شراك عشق هذه الكاتبة الاستثنائية والافتتان بها.

وبعد عرض مشوّق لفترات مشرقة من حياة مي زيادة يتوقف الناقد مع الكاتب عند فترة حرجية من فترات حياة المبدعة،

وهي الموسومة بمرضها النفسي أو العقلي. وهنا يطفو هاجس الناقد المعرفي فنغم منه صورة معرفية على قدر كبير من التفصيل. يقول الناقد:

«ونعود إلى كتب علم النفس فنعرف أن الاكتئاب هو من أكثر الاضطرابات النفسية شيوعاً. فهو إذن يصيب النفس لا العقل. وهو على أنواع كثيرة ودرجات متفاوتة من حيث الحدّة، وأعراضه تختلف من شخص لآخر، فعند بعضهم يكون على شكل أحاسيس قاسية من اللوم وتأنيب النفس، وعند بعضهم الآخر يكون على شكل مشاعر باليأس والتشاؤم والملل من الناس. وللاكتئاب أنواع عديدة، أبسطها الاكتئاب الاستجابي الذي يحصل استجابة لأحداث خارجية تنزل بالإنسان، كفقدان شخص عزيز، فيشعر الفرد بالحزن والإحباط والقلق. وأخطر أنواع الاكتئاب هو الاكتئاب الداخلي الذي يحدث دون وقوع أحداث خارجية» (٥)

ربما يتبادر إلى ذهن القارئ المتعجل أن إيراد هذه الفقرة في سياق نقدي مخصص ليس إلّا حشواً يدبج به الناقد دراسته طمعاً في بلوغها طولاً معلوماً. غير أن الحقيقة عكس ذلك تماماً. إذ إن هذه الصورة المعرفية تضطلع بوظيفة كشفية لبعض الأسباب الوجودية والنفسية التي قد تكون خلف اكتئاب مي زيادة وجنونها المفترض. فهي تضع القارئ، إذن، في قلب المأساة التي تعرضت لها الكاتبة، وحوّلها، ضمن هذا المؤلف، من شخصية واقعية إلى شخصية تراجيدية جديرة بالتعاطف والتأثر.

ولا يفوت الناقد وهو يفحص دراسة الكاتب المصري أن يشير إلى طبيعة العلاقة التي جمعت ما بين الإبداع العربي والتحليل النفسي وحجمها، فيعلن:

«ومعروف أن التحليل النفسي لم يطبق على النصوص السردية والشعرية كثيراً في البلاد العربية، ربما لنشأته الفرويدية ولأسباب إيديولوجية أخرى. ولكن أنصاره يقولون إن هذا النوع من النقد يساعد في إغناء النص الأدبي ويجعل له مستويات متعددة للقراءة والتأويل، ويضيف إلى العقد الظاهرة عقداً باطنية ويصطبغ فيه الناقد القارئ إلى دهايز اللاشعور لدى الكاتب وهو يلد عمله الفني.» (٦)

وعلى الرغم من أهمية الإشارة إلى بعض الأسباب الكامنة خلف ندرة استثمار التحليل النفسي في نقد الأدب العربي، ووجاهة بعض آراء المدافعين عنه، نجد الناقد أغفل ذكر الأسباب الفنية الكامنة

خلف هذا الإعراض، والحق أن الأديب والفيزيائي الفرنسي الشهير غاستون باشلار كان أشار في مؤلفه المتميّز «شاعرية الفضاء» إلى كثير من الثغرات الفنية التي سقط فيها التحليل النفسي للأدب، ولعل أبرزها تحويل الشخصيات الدرامية إلى حالات إكلينيكية، والعجز عن إدراك جماليات الصورة الشعرية. ويستشهد باشلار باستنتاج يونغ عالم النفس الشهير الذي نورد له أهميته في هذا المقام. يعلن يونغ:

«بتتبّعنا عادات أحكام التحليل النفسي ينتفي النفع عن الإبداع الفني ليتيه في أصداء حتمية لعلماء النفس القدامى، وبذلك يتحول الشاعر إلى حالة مصغّاتية أو نموذج يحمل رقماً محدداً في سيكولوجية الجنس المرضية، وهكذا يبتعد التحليل النفسي للإبداع الفني عن موضوعه منتقلاً بالصراع إلى مجال إنساني عام غير خاص تماماً بالفنان، وغير ذي أهمية بالنسبة لفنّه» (٧).

والحق أن المعرفة العلمية بالظاهرة النفسية تبرز في مواقع متفرقة من اجتهاد القاسمي، وهي تحضر، كما ذكرنا آنفاً، بغرض أداء وظيفة جمالية محدّدة تسهم في إضاءة بعض ما عتّم في الأثر الإبداعي المقروء، مثلاً أنها تحرص على احترام المسافة الفاصلة ما بين حقل التحليل الأدبي وحمل التحليل النفسي، على الرغم من الشكوك التي تراود القارئ، أحياناً، إثر مواجهته صفحات كاملة يتم فيها التعريف بظاهرة الجنون لغوياً وتاريخياً، ثم علاقتها بالإبداع عموماً، في مقابل صفحات قليلة جداً يعرض الناقد فيها لخصائص الأثر الأدبية وسماته الفنية. أقول كلامي هذا، وأستحضر دراسته المعنونة بـ «الإبداع والجنون، أية علاقة؟ قراءة في كتاب «عراقي في باريس» لصموئيل شمعون» (٨)

ومن رصد السمات النفسية، ينتقل الناقد إلى رصد السمات الإنثروبولوجية، وذلك في قراءته المعنونة بـ «حينما يرتقي الروائي قمة الإنثروبولوجيا، قراءة في «أية حياة هي؟» لعبد الرحمن مجيد الربيعي». وكعادة الناقد، المتّيم بعشق المصطلح، والحريص على الوفاء بما تعهّد به من عزم على الإسهام في نشر المعرفة ومحاربة الأمية الثقافية، لا يبخل علينا بعرض نتعرف من خلاله حدود الإنثروبولوجيا التي تُترجم إلى العربية «بعلم الإنسان»، مثلاً نتعرف على وظيفة الإنثروبولوجي الثقافية، فضلاً عن الفروق الكامنة بين هذا العلم وعلم الاجتماع، وصولاً

أدب روائي ما يرتبط بتجربة السّجن على نحو ما نجد في رواية «السّاحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي، وروايتي «العريس» لصلاح الوديع و«لأشافية» لمحمد بيوسف الرّكاب وغيرهما كثير.

أما السّمات الصّوفية فتظفر بنصيب الأسد في هذا الاجتهاد الزّاهر بالمعارف المستقاة من شتّى الحقول الفكرية والعلمية المختلفة، وهي تُستثمر على شكل إشارات عابرة يتضمّننها سياق النّقد، كما في تأكيد القاسمي استثمار الغيطاني تجربته الصّوفية في تنمية لغة سردية تستخدم التّرميز والتّخييل (١٢) أو من خلال استثمار النّاقِد نفسه القصيد الصوفي بغرض إضاءة مواقف سردية مخصوص (١٣)، وأحيانا خلال إيراد نعوت يطلقها نقاد على مبدعين، على نحو ما فعل أحمد السطّاتي مع بهاء الدين الطود (١٤) مثلما أنها تحضر بكثافة من خلال دراسته الموسومة بـ «الشعر والتصوف خصائص الخطاب الشعري الصوفي». والحقّ أنّ النّاقِد اختصّ روايتين اثنتين برصده السّمات الصّوفية، وذلك من خلال دراستيه المعنوتين:

«كشف المحجوب في الرواية الصّوفية العربية قراءة في رواية «كشف المحجوب» للدكتور فريد الأنصاري» و«الجمال المعرفية في الروايات الصّوفية قراءة في رواية «جبل قاف» لعبد الإله بنمرقة»

أما الدراسة الأولى فيستهلّها بحديث عن خصائص كلّ من الصوفي والروائي، قبل أن يخوض في حديث قصير حول الرواية الصّوفية في الأدب العربي مشيرا إلى زاوية التّهامي الوزاني التي يعتبرها النّاقِد من الروايات المؤسّسة للسّرد المغربي الحديث. وفي أثناء عرضه السّياق النصّي لرواية «كشف المحجوب» لفريد الأنصاري، وبينما هو منشغل بوصف حبّ المحجوب، بطل الرواية، لابنة الفقيه الشّابة، يطفو وجد النّاقِد بالمعرفة الصّوفية فيفتح قوسين نطلع من خلالهما على الخبر الصوفي الآتي:

«(ألا يذكّرنا هذا الغرام بما أخبرنا به القطب الصوفيّ محيي الدين بن عربي في مقدمة ديوانه «ترجمان الأشواق» عن غرامه، في مكة المكرمة، بابنة الفقيه الشيخ الأصفهاني التي كانت «تقيّد النظر وتزيّن المحاضر»؟ فقد مضى الصّوفية على اتّخاذ الحبّ طريقا إلى الله والهيّام بجماله وجلاله ولكنهم يكتفون هذا الحبّ. وفي الرواية، نجد أنّ المحجوب يكتّم هواه لابنة الفقيه ولا يبوح به لأحد» (١٥)

الكتابة الروائية بمنزلة سمة مهيمنة على مواقع متعددة في هذا الاجتهاد النقديّ المتميّز. ذلك أنّ النّاقِد يحصر على تحديد تصوّره لمفهوم الرّواية، وما ينبغي أن تستند إليه من مكونات بنائية، وخصائص فنية وسمات لا يمكن أن تكتمل وحدتها وتستوي إلا بها. ففي دراسة سابقة يتساءل عن جدّة عمل روائي، ثم يجيب:

«فجودة الرواية تكمن في وجود فلسفة تؤطرها وفي قيمة هذه الفلسفة ومدى تأثيرها فنيا وفي نظرنا لأنفسنا وللوجود؛ لأن سرد الأحداث متناثرة ووصف الشخصيات متفرقة، لا يشكّل بحد ذاته نصا أدبيا جيدا ما لم تؤطره نظرة شمولية، ويوحده هدف خاص، ويضمه نظام متكامل من السياقات المكانية والزمانية يعطيه معنى، وتصاغ عباراته بأسلوبي رفيع يهبه مذاقا، بحيث ينتقل الروائي بسرده من الحسي إلى المجرد ومن الخاص إلى العام ومن المحدود إلى المطلق، والأستبقى أجزاء عمله مثل شجيرات متباعدة في بيدا شاسعة» (١١).

ثمّة وجود لقيمة فنية واضحة يتضمّننها هذا التّصوّر، وهي المتعلّقة بتلك النّظرة الكلّية إلى الأثر الأدبيّ. كلّ مكون من مكونات الرّواية يسهم بشكل هارموني في عزف متناغم متلاحم لا نشاز فيه. هذه هي الكتابة الروائية النّاجحة والمؤثرة، لا ما نصادفه، في الفترة الإبداعية الراهنة، من تكوينات سردية مفكّكة مختلة، مترعة بأسیجة سميكة من اللّبس والتّعالم، تفتال، ما في ذلك شكّ، حماس القارئ وتفاعله، وافق تلقّيه.

وقبل أن يعرض للمفروق الكامنة بين الكتابة الروائية وكل من التاريخ والفلسفة يقف عند موضوعيّة السّجن في الرواية العربية. ويذكر طائفة من الأسماء الروائية الشهيرة التي أبدعت في هذا المضمار من أمثال: عبد الرحمن مجيد الربيعي، وعبد الرحمن منيف، وشاكر خصبالك، وإسماعيل فهد إسماعيل، ونبيل سليمان، وصلاح حافظ، وفاضل العزاوي، وبلقيس شرارة، ورفعت الجادرجي... ونظرا لأنّ ما كان يشغل المؤلّف هو التّنبه إلى أنّ معظم روايات السّجن العربية تركّز على إبراز سمتي القهر والتّعذيب، على حين أنّ الغيطاني تناول قضية السّجن من منظور الحرية وليس من زاوية القهر، فإنه استثنى من هذا العرض الروائيّ المغربي، الذي نحسب أنه راكم تجربة لأبأس بها في هذا النّمط من الكتابة الروائية. بل إنّنا نجزم أنه من أصدق وأروع ما كتب المغاربة من

إلى القاسم المشترك ما بين الروائي والإنثروبولوجي، الذي حدّده النّاقِد في وصف الظاهرة الاجتماعية، فعلى حين يستثمر الروائي الوصف لأغراضه السردية، يقوم الأنثروبولوجي بتحليل عناصر الوصف لكي يدرك القوانين التي تحكم الظاهرة. وإذا كان النّاقِد حرص هذه المرّة على تحقيق نوع من التّوازن النسبيّ ما بين العرض المعرفي والتحليل الفني، فإنّ المبرّر الجماليّ وراء إضفاء السّمات الإنثروبولوجية إلى إبداع الربيعي، يبدو مشوبا ببعض التّباس، خاصّة وأنّ القواسم المشتركة ما بين الروائي والإنثروبولوجي، بحسب استنتاج النّاقِد نفسه، لا تتجاوز مكوّن الوصف الدقيق:

«وهنا نعرّ على المشترك بين الروائي والإنثروبولوجي، فكلاهما مولع بالوصف الدقيق» (٩)

وتحضر المعرفة العلمية بشكل أكثر بروزا في قراءة موسومة بـ «نافذة على الواقعي والخيالي في رواية «نافذة النوافذ» لجمال الغيطاني». إذ يعرض النّاقِد فيها للسّمات (المعلوماتية) التي تؤطر تكوين هذا العمل الروائي. ويتوقّف القاسمي عند بعض المعارف المتعلّقة ببرنامج النوافذ Windows الحاسوبيّ، الذي أطلقه المخترع الأمريكي بيل غيتس مؤسس شركة مايكروسوفت. وبعد تشريحه لتقنية اشتغال هذا البرنامج، ينتقل بالظاهرة الإبداعية إلى قلب التطور العلمي والتكنولوجي الذي يعرفه عصرنا. ولا يفوّت النّاقِد فرصة وقوفه على البرزخ الفاصل بين العلم والفن ليعرض رأيه في هذا الثنائي، فيقول:

«ولكنّ نظرة مدقّقة في عمق الأشياء تخلص إلى أنّ العلم والفن غصنان في دوحة المعرفة، وأن ما يجمع بينهما من الخصائص المشتركة أكثر مما يفرقهما من الظواهر العرضية. وأقل ما يقال في هذا إن منطلقهما واحد، وهو الإنسان، وأن غايتهما واحدة وهي رفاه الإنسان وترقية حياته» (١٠)

وعلى الرّغم من الحضور المكثّف للسّمات المعرفية لا نجد النّاقِد يغفل أهمية عرض السّياق النصّي للإبداعات المتفكّكة، بل إنّ قارئ هذا الكتاب، يجد نفسه مدفوعا إلى قراءة ما فاتته منها، وذلك بفضل الأسلوب المنظّم والمشوّق الذي يتّبعه النّاقِد في عرض تلخيص الأعمال الروائية، وتقديم شخصياتها الرئيسة، وإضاءة قضاياها الجوهرية.

ب- بعض سمات المعرفة الأدبية من نافذة القول اعتبار الحديث عن

الروائيتين، سوف يمنح للباحثين الشباب فرصة للاطلاع على تجليات هذا الحضور ومستوياته الفنية المختلفة.

المحصلة

هذا الأثر النقدي المتميز بمنزلة حديقة معارف وارفعة الظلال، لذيدة الثمار، بهية الأزهار والأطيار، لا يمكن لمن يطلأ عتبتها المعشوشبة أن يخرج منها كما دخل. فصاحب الحديقة جواد كريم، لا يتهاون في سقي المعرفة، وتشذيب اللغة، وتصميم إيقاع الفقرات، ويعت البهجة والمرح والاطمئنان في نفوس الزوار، على نحو ما فعل عباقرة النقد العربي من أمثال الجاحظ وطه حسين وغيرهما. في هذا الإجتهد تحاصررك السمات المعرفية المختلفة، منها ما وقفنا عنده، ومنها ما لم تقف عنده مثل: صورة المبدعين الإنسانية، والسمات السينمائية والأسطورية والجغرافية الثقافية والهندسة المدنية والفلسفة... وغيرها كثير، مما يطرد الملل ويحقق المتعة والفائدة. والحق أنني مدين بالشكر للنقاد الذي اصطفاني لهذه النزهة، وأرجو أن أكون وفقت في حفز القارئ إلى تذوق هذه الثمرة الطيبة، مثلما وفق الناقد في حفزي إلى اقتناء بعض الآثار الأدبية التي تناولها في هذا الكتاب.

♦ قاص وناقد مغربي

يكن أمام الناقد أن يفعل أكثر من ذلك، وهو يواجه أثرا روائيا زاخرا بالمعارف الصوفية، مشيدا بلغة صوفية ينيرها الوجد ويتوجها الرمز وتثريها المعرفة. يعلن الناقد:

«ولو سرد المؤلف بلغته المعاصرة وأسلوبه الحديث سيرة ابن عربي، لكان الأمر؛ ولكن الرواية جاءت بضمير المتكلم. ومن هنا وجب أن تكون لغتها لغة ابن عربي، وأسلوبها أسلوب ابن عربي وفق مبدأ تعدد الخطاب في السرد، ومطابقة الكلام للمتكلم ومقتضى الحال من زمان ومكان. ومن يقرأ هذه الرواية، تدهشه بلاغة لغتها، ومتانة عباراتها، وجزالة ألفاظها، وقوة صورها، ومرمى دلالاتها، ومدى اقترابها من لغة ابن عربي.» (٢٠).

إن اجتهدا روائيا يمتلك مثل هذه المواصفات، يحتاج في حقيقة الأمر إلى وقفة علمية مستقلة، ويكفي الناقد إسهامه في فتح بعض ما غلق من أبواب البحث في هذا المجال من النقد الذي يروم مقارنة السمات الصوفية في سياق السرد الأدبي، الروائي منه والقصصي بوجه خاص. وقد عشت شخصا محنة ندرة الكتابة في هذا المجال إثر تحضير أطروحة الدكتوراه حول «سمة التصوف في القصة المغربية القصيرة». وما من شك في أن الدراسات المخصصة في هذا الاجتهد النقدي للسمات الصوفية وحضورها في

القطب والأشواق والصوفية والحب والطريق إلى الله والجلال والكرم والبوح، كلها أقباس من وهج المعجم الصوفي الذي يسخره الناقد عن قصد ليكشف طبيعة السمات الصوفية في رواية «كشف المحجوب»، وكيفية استثمارها الرمزي. ثم إن الناقد لا يتأخر في كشف ما تحيل عليه بعض الصور الروائية من مقامات صوفية يحرص على إضاءتها بأنوار القصيد الصوفي. هذا ما يتجلى في تعليقه على تسمية المحجوب في سياق الرواية بأمير العشاق. يقول الناقد:

«وهذه إحالة على «إمام المحبين وسلطان العاشقين» ابن الفارض الذي قال: كل من في حماك يهواك، لكن أنا وحدي بكل من في حماك

يُحشّر العاشقون تحت لوائتي وجميع الملاح تحت لوائكا» (١٦)

بل هذا ما يبدو شكل واضح وهو يفك رمزية البحث عن الحبيبة في الرواية، ويجعله بمنزلة بحث مضن وراء نور الحقيقة؛ أو كما قال عبد الله بن القاسم الشهرزوري (ت ٥١١ هـ): (يضيف الناقد) لمت نأزهم وقد عسعس الليل، ومل الحادي، وحار الدليل

فتأملتُها وفكري من البين عليل، ولحظ عيني كليل

ثم قابلتها وقلت لصحبي هذه النار ناز ليلى فميلوا» (١٧)

وبهذا يتجلى مدى أهمية القصيدة الصوفية وسيرة المتصوفة، على نحو ما أورد من إشارة إلى أسطورة الزاهد بشر بن الحارث، المعروف بالحافي (١٨)، في كشف المواقف الروحية داخل هذا المتن الروائي الصوفي، وما تضطلع به من وظائف، من جهة أخرى، أبرزها سقي القارئ شهد المعرفة الصوفية، وثمار إبداعها الروحي المؤثر.

ويجوب الناقد دروب هذه الرواية بحزم تتجلى ملامحه في وقفات التأمل التي تشمل فعل الشخصيات وسمات المكان وخصوصية اللغة، وطبيعة التكوين الساخر الذي اعتبره من أبرز السمات المهيمنة في هذه الرواية، مع تذكير خاطف بالسياق الجنسي الروائي العربي (١٩).

أما الدراسة الثانية المعنونة بـ «الجمال المعرفية في الروايات الصوفية قراءة في رواية «جبل قاف» لبدي الإله بنعرفة»، فبدت موسومة بكثير من الإيجاز، على الرغم من مبادرة الناقد بتقديم صورة موجزة لكنها مكثفة حول شخصية الصوفي محيي الدين بن عربي، وحول علمه وزمنه. والحق أنه لم

La Poétique de l'espace. - ٧
Quadrige/PUF, Paris, ١٩٨٨.

P: ١١

٨- الحب والإبداع والجنون، ص: ابتداء من

الصفحة: ٩٦

٩- نفسه، ص: ١١٦/٩٦

١٠- نفسه، ص: ٧٣

١٠- نفسه، ص: ٧٣

١٠- نفسه، ص: ٤٢

١١- نفسه، ص: ٥١

١٢- نفسه، ص: ٤٠

١٣- نفسه، ص: ١١٢

١٤- نفسه، ص: ١٩

١٥- نفسه، ص: ١٤٢

١٦- نفسه، ص: ١٤٣

١٧- نفسه، ص: ١٤٤

١٨- نفسه، ص: ١٤٤

١٩- نفسه، ص: ١٤٦-١٤٧

٢٠- نفسه، ص: ١٥٧

الهوامش

١- القيت هذه المداخلة ضمن فعاليات الدورة

التابعة لمعهد الكتاب بتطوان، التي نظمتها

وزارة الثقافة المغربية بشراكة مع حكومة

الأندلس واتحاد كتاب المغرب في الفترة

الممتدة من ٣١ ماي إلى ٤ يونيو ٢٠٠٦،

الممتدة من ٣١ ماي إلى ٤ يونيو ٢٠٠٦،

بقاعة المحاضرات التابعة للخزانة العامة

والمحفوظات بتطوان.

١- الحب والإبداع والجنون دراسات في طبيعة

الكتابة الأدبية، علي القاسمي، دار الثقافة-

الدار البيضاء، الطبعة ١، ٢٠٠٦، ص: ٦-٥

٢- نفسه، ص: ٦

٣- الخروج من القية دراسة في سلطة النص، عالم

المعرفة ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص: ١٠-١١

٤- الحب والإبداع والجنون، ص: ٦

٥- نفسه، ص: ١٩

٦- نفسه، ص: ١٩-٢٠

و أما لغة النص الروائي فكانت فصيحة، وكم كانت مناسبة لرسم معالم الحدث الروائي ونقل حواراته! وعلى الرغم من بساطتها فإنها كانت عميقة عمق معرفة الرجل باللغة العربية وأسرارها التعبيرية وقدرتها على الانزياح لتجاوز المؤلف والمعتاد من القول والكلام؛ مما حمل النص بحمولات جمالية ودلالات فنية متعددة جعلته ينفتح على قراءات محتملة؛ فكانت وراء السراب قليلا حقا وحقيقة.

جاءت الرواية في ستة فصول وخمسة عشر بابا تؤرخ لتونس والمغرب العربي في فترة زمنية، وفي حيز جغرافي محددين، واتخذت عالم المناجم عينة فنية لتقف على قيم جمالية تؤسس للصراع بين المالك والمنتج في حوارية جمالية تفوص في جزئيات تاريخية تكشف عن أن الرجل نبش في التاريخ وقلب صفحاته وعاش أحداثه ووقائعه، فذكر الأسماء والمواقع، وسمح للنص بأن ينزاح عن الواقع ليلامس الخيال عبر اللغة؛ وسيلة الكاتب الوحيدة للانزياح.

وإذا كان المبدع لم يضع للرواية فهرسا في الأخير، فإن تتبعنا لهذا العمل الإبداعي يجعلنا نكتشف مخطط الرواية الذي جاء على صيغة فيها كثير من التجريب المنطلق من مدارس الكتابة الروائية العربية؛ تقع رواية «وراء السراب قليلا» في ستة فصول كما أسلفنا من قبل؛ وقد رأينا أن نقدم فهرس الرواية على الشكل الآتي:

بنية اللغة في رواية

« وراء السراب قليلا » لإبراهيم الدرقوثي

د. محمد تحريشي*

اللغة في هذه الرواية ❖ التجسيد المادي لتلك الأفكار التي حفزت الروائي التونسي إبراهيم الدرقوثي على الكتابة وراء السراب قليلا، تتماهى مع تلك القيم الجمالية والفنية التي تنهل من التراث

الشكل

اللغوي والأدبي والفني، وتستفيد من الخطاب العربي المعاصر، وكأنها تريد أن تبرز بين عنصرين لتنتج تفاعلا فنيا يقارب الأشياء ولا ينسخها أو يقررهما، أو يكتب عنها بلغة مفضوحة لا تنزاح عن دلالاتها المعجمية. إنها كتابة تسعى إلى تخطي التجربة السردية ذاتها، كتابة تؤسس لسردية عربية منشودة. وكانت لغة هذا الروائي لغة تلك الصورة المنحوتة من عبق التاريخ ومن خصوصية تجربة الكاتب الروائية التي اختارت هذه المرة مناجم الفوسفات بالجنوب التونسي.



إنما خلفه قليلا. إنها وحدة لغوية تقوم على التجريب والاشتغال اللغوي من خلال عملية الإسناد في هذا التشكيل اللغوي.

إن « وراء السراب قليلا » يقتضي وجود ما قبله وما بعده، فقد يكون ما قبلها « حدث أو وقع » لتدل على فعل كلامي يعبر عن أحداث ووقائع مقترض وقوعها وراء السراب قليلا، وقد يكون للدلالة على فعل وقع وكأنه لم يقع، وُجد ولم يوجد.

يقودنا هذا التحليل إلى أن جملة العنوان قيلت أو تقال من مكان بعيد يخضع للخداع البصري الذي يهيئ للرائي مشهد السراب، فبينه وبين وراء السراب قليلا مسافة. وهذا ما يحمل النص بدلالات محتملة تجعل القارئ معنيا بما يقع من أحداث على الرغم من المسافة الفاصلة بينه وبين النص.

إن السراب هو بمنزلة المرأة التي تعكس وقائع لا تكاد تظهر بجلاء واضح إلا صورا فنية متقطعة يلفها الغموض والضبابية، وتحتاج إلى كثير من الجهد والضمني والتحقيق لتظهر، ومع ذلك قد تمحي هذه الصور كأنها لم تقع من قبل وتتلاشى بفعل الزمن والقصد والنية. وكأنها قول الشاعر العربي وهو يعيش حالة من الوجد:

و أَصْبَحْتُ مِنْ لَيْلَى الْفَدَا كَقَابِضٍ
عَلَى الْمَاءِ خَائِتَهُ فُرُوجُ الْأَصَابِعِ

ويتحاور هذا العنوان « وراء السراب قليلا » مع عنوان عمل سردي آخر شكل حلقة مهمة في تجربة الكتابة عند نجيب محفوظ ونقصد بذلك رواية « السراب » التي وجد فيها الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ضالته فاتخذها نموذجا للقراءة النفسية للنص السردي. وإن كنت هاهنا أشير إلى التقاطع فمن باب أن هذا العمل على العموم، وعنوانه على وجه الخصوص ترسب لدى الكاتب من جملة ما ترسب لديه من نصوص سردية شكلت بطريقة أو بأخرى نقطة انطلاق بوعي من الكاتب أو من دون وعي منه.

تحكم « وراء السراب قليلا » فاتحة اقتبسها الكاتب من ديوان محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا).

الفصل الأول	عنوانه: باسمك اللهم أدخل هذه القرية آمنا	الصفحات	عدد المشاهد
الباب الأول	٢٤ - ٩		٣
الثاني	٢٥ - ٢٠		١
الثالث	٣١ - ٤٢		٦
الرابع	٤٣ - ٥٢		٣
الخامس	٥٣ - ٦٨		٤
السادس	٦٩ - ٧٥		٢
الفصل الثاني	تجريبية السودان في «عهد الأمان»		
السابع	٧٧ - ٨٨		١
الثامن	٨٩ - ٩٦		١
الفصل الثالث	هستريا الأرواح المتسبية في أعماق الأنفاق		
التاسع	٩٩ - ١٠٦		٣
العاشر	١٠٧ - ١٢٨		٣
الفصل الرابع	بغايا لثوم عملة شركة فسفاط قفصة		
الحادي عشر	١٢٩ - ١٥٠		١
الفصل الخامس	حكاية «الرؤمي» الذي عشق مسلمة		
الثاني عشر	١٥١ - ١٦١		٣
الثالث عشر	١٦٢ - ١٧٦		٥
الفصل السابع	هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون		
الباب الرابع عشر	١٧٨ - ١٩٥		٥
الباب الخامس عشر	١٩٦ - ٢١٠		٥

منع رجال « القبائل » نساء الماخور عن العمال الطرابلسيين. وأعاجيب تتعلق بنبوءة عرافة التقت «الطرهوني» في الصحراء. وملائكة نزلت من السماء لتواري في ثرى المتلوي قتلى الفتنة «الطرابلسية»... الخ... إن هذا المخلص هو بمنزلة القرش الذي يغري القارئ نحو مغامرة جديدة في تتبع ما سيسرد من أحداث ووقائع، إنه تكثيف للصورة واعتصار للتجربة ومضعة برق في ليل عاصف.

١- جمالية العنوان:

يطرح عنوان هذا العمل السردي أكثر من سؤال نتيجة لطبيعة التشكيل اللغوي « وراء السراب قليلا » الذي هو المفتاح الأول لقراءة هذا النص، ويكشف عن أن الرجل يهتم بصناعة العنوان وممارسة التجريب من العنوان نفسه. ويوحى هذا التشكيل بالثبات والاستقرار؛ فليس قبل السراب ولا فيه

و مما يلاحظ غياب الفصل السادس إذ انتقل المبدع مباشرة إلى السابع، وتباين عدد أبواب كل فصل، وعدد مشاهد كل باب. وإذا كان الدرغوثي ميّز بين مشاهد الباب الأول بثلاث نجومات، فإنه عمد إلى ترقيم المشاهد فيما بعد، وكان الدرغوثي يبدأ كل باب بما يشبه ملخصاً موجزاً لما سيقع من أحداث، وهو بمنزلة القرش؛ من ذلك قوله في بداية الباب السادس: « في ذكر عودة «العزيز» من «صفاقس» ودخوله «عتيقة» فاتحا، ويحتوي أسرار طرده من رحمة العائلة وتفاصيل عن العريضة التي تم بمقتضاها الطرد. كما يحتوي الحوادث التي قادته إلى الهجرة القسرية من «عتيقة» إلى «قرط حدشت».

و من ذلك ما بدأ به الباب الحادي عشر « وفيه حديث عن حب « ميلود الطرهوني » لـ «حسيبة النائلية» وكيف

...و في الصحراء قال الغيب لي:

اكتب

فقلت: على السراب كتابة أخرى

فقال: اكتب ليخضر السراب

فقلت: ينقصني الغياب

وقلت: لم أتعلم الكلمات بعد

فقال لي: اكتب لتعرفها

و تعرف أين كنت، وأين أنت

و كيف جئت، ومن تكون غدا،

ضع اسمك في يدي و اكتب

لتعرف من أنا، و اذهب غماما

في المدى...

فكتبت: من يكتب حكايته يرث

أرض الكلام، ويملك المعنى تماما

إن لعنوان هذه الرواية «وراء السراب قليلا» قيمة جمالية أخرى تريد منا أن تولي هذه العبارة العناية والاهتمام، ويكون الابتداء بها على أنها شبه جملة خبر مقدم لمبتدأ نكرة مؤخر قد يكون: «رجل، مصنع، منجم، مجتمع، عذاب، استغلال، قهر...» وبذلك يصبح العنوان طاقة متجددة بتعدد القراءات لتعدد الاحتمالات مما يوفره هذا العنوان من رمزية وإيحاء وإشارة تؤكد ممارسة الدرغوثي للتجريب في فعل الكتابة الروائي، وابتداءً من العنوان نفسه الذي يشكل مع صورة الغلاف تحديا للقارئ عبر تجاوز المؤلف بحسن استغلال البسيط والقريب من الساحة الشعرية. ولعل الدارج بين الناس استعمال لفظ السراب للدلالة على ذلك الذي يحسبه الظمان ماء، ولكن لم نألف التلغظ بـ: قبل السراب أو وراءه لا قليلا ولا كثيرا.

أصبح عنوان العمل صناعة احترافية على المبدع إتقانها بالاختيار الموفق للألفاظ الدالة والتركيب المميز وحسن الصياغة للوصول إلى علاقة تربط بين العنوان وما يأتي بعده، وقد تكون علاقة تكثيف أو علاقة جزء بكل، وقد يكون الترابط ترابطا وديا حبيا أو يكون نديا تعارضيا. ثم إن هذا العنوان «وراء السراب قليلا» تشعر القارئ بالمتعة وهو يسأل عن خصوصية هذا العنوان ولماذا جاء هكذا؟ وما هو حاصل وراء السراب؟ ومن يقف في الواجهة؟ كل

هذه الأسئلة وغيرها كثير استطاع الدرغوثي أن يدمجها في الرواية دمجاً عجيباً بعيداً عن الغريب والموحش والناظر والناشر ليمتص القارئ.

ثم هل يتقاطع هذا العنوان مع عناوين أعماله السابقة؟ لعل من السابق لأوانه الحكم على ذلك، ولكن لا يختلف اثنان في أن هذا العمل يعنصر تجربة الرجل، ويكشف عن أنه ملامس للطبيعة والبيئة الخاصة بمنطقة «قفصة» في الجنوب التونسي، ومن ثم كانت العناوين «النخل يموت واقفا» و«القيامة الآن» و«شبابيك منتصف الليل» تشيد بمدى قدرة المبدع على التجريب في اختيار العنوان المناسب، وبقدرته على التميز، التي أصبحت عنوانا للدرغوثي نفسه.

والملاحظ أيضا سيطرة الجملة الاسمية على هذه العناوين وكأنها تريد محاصرة الفكرة بتثبيت الحدث في لحظة إبداعية مميزة «وراء السراب قليلا»، وغابت الجملة الفعلية التي تدل على الحركة والاضطراب، ثم على الرغم من غياب الفعل هاهنا ظاهرا فإنه موجود وواقع وحاصل لدلالة العنوان عليه وتترك الحرية للمتلقي للمشاركة بما يراه مناسبا لفعل القراءة لديه مما يولد عنده إحساسا بالمتعة والتغيير والتبدل.

و لهذا العنوان قيمة صوتية مدته بانسيابية وطواعية أكثر بوجود حرف الراء في جزئين من أجزائه الثلاثة، وقد توسط هذا الحرف لفظ وراء ولفظ السراب مع ألف المد مما أوجد إيقاعا داخليا للعنوان يسهم في شعرية هذه العبارة المؤلفة لهذا العنوان، التي تتألف مع الراء في اسمه «إبراهيم الدرغوثي».

٢- الوصف:

يعد الوصف من المقومات الجمالية لهذا العمل السردي المتميز، وظفه الدرغوثي بمهارة واستحقاق بارزين وبقدرته على التعامل مع اللغة تعاملًا منتجا بالربط بين السرد والوصف. إنه «حتمية لا مناص منها، إذ يمكن أن نصف دون أن نسرد ولا يمكن أن نسرد دون أن نصف» وانطلاقا من هذا المبدأ السردي المهم فقد ربط الدرغوثي بين السرد والوصف؛ يقول: «عند منتصف

الليل هطلت الأمطار بشدة سُمع لقطراتها على سطوح البيوت نقرٌ ثقيل ثم انهمر الغيث ودام أكثر من ساعة. والجدة واقفة وسط الحوش لا تتزحزح... ثم صفر الريح صرصرًا عاتيا مثقلا بالرمال والحصى ودام صفيره إلى الصباح»، إلى أن يقول: «... وعادت الأمطار القوية إلى الهطول.

وعادت الرياح إلى العصف.

وامتدَّ غضب السماء سبع ليالٍ وثمانية أيام، إلى أن خرج العمّ الأكبر خلسة من الدار ووضع مظلة أخيه المصنوعة من سعف النخل على رأس تمثال الجدة فراها تبسم. وأشرقت شمس الضحى حمراء ذليلة تبدو وتختفي من وراء الغيوم».

تتجلى شعرية الوصف هاهنا في تلك القدرة على الإيحاء وأعمال الخيال وتداعي الأفكار والصور؛ فالدرغوثي يخاطب ذلك الحنين القابع في مخيال المتلقي، وقد أضفى هذا الوصف مسحة عجيبة على المشهد المهيّب.

وجاءت الألفاظ محملة بالدلالات المرجعية والمعجمية والسياقية، وكما كان دقيقا في اختيار الألفاظ الدالة ووضعها في مكانها المناسب من مثل هطول المطر وانهمار الغيث ووقوف الجدة وسط الحوش، واستعماله للريح في موقع وللرياح في موقع آخر مع إدراك الفارق بينها؛ فصفر الريح صرصرًا، وعصفت الرياح لينهل من السياق القرآني ما يشاء، ويترك للقارئ حرية السباحة في أفق هذه المتواليات ويتحول المشهد معها إلى حدث مفعم بالحيوية والنشاط المؤدي إلى نوع من الخوف والدهشة والحيرة لغضب السماء لسبع ليالٍ وثمانية أيام. وهكذا يستمر السرد ولا نرغب في انقطاعه أو بتره.

ولتتضح الصورة أكثر فإني تعمدت اقتطاع جزء من المشهد يقع بين بداية العاصفة واستمرارها لأبين أثر الوصف في تدفق الحدث واستمراره؛ يقول بعد إلى الصباح: «عندما هدأت العاصفة خرج الجميع إلى فناء الدار رأوا رجلي الجدة قد غاصتا حدّ الركبتين في التربة التي تحولت إلى حجر أحمر. ورأوا جسمها الذي غطته الرمال قد



تحجر وصار أصلب من الحديد . حاول الأعمام اقتلاع الجدة من الأرض فلم يقدرُوا . حفروا تحتها بالفؤوس والمعاول ثم حركوها يمينا وشمالا فلم تتزحزح من مكانها قيد أنملة . تحولت الجدة إلى تمثال رخامي مغروس في قلب الأرض وعادت الأمطار ...»

إن هذه القدرة على الوصف، هي التي تجعل القارئ مشدودا إلى هذا المشهد مبهورا مسحورا لا يقوى على الحركة ويرغب في المزيد ولا يكسر هذه المتعة إلا متعة أخرى هي متعة الحوار؛ بقول العم الأكبر: « غطوا الجدة بجلباب الصوف يا أولاد ...»

هكذا يصف الدرغوثي عودة الجدة إلى البيت بعد أن أقسمت أن لا يأكل الدود جثة ابنها، فصنعت له قیامة خاصة أركبته على جواده الأبلق الذي صار بألف جناح .

ويتعدد الوصف ويتنوع في هذا النص السردي كوصف المعركة التي نشبت بين قبائل الطرابلسية وقبائل أولاد نایل .

ومن أنماط الوصف أيضا وصف الدرغوثي للمكان كقوله: « تمتد القرية الحديثة أمامك وسیعة، مترامية الأطراف . تملأ منازلها السهل الكبير . تحدها من الجهات الأربع جبال جرداء رمادية قائمة . ترتع بين شقوقها العقارب والأفاعي وبنات آوى . ووديانها سحيقة تثبت في مستنقعاتها أشجار الطرفاء والطلح والمرعار . ويجري ماؤها أسنا يطن فوقه البعوض والناموس . »

وظف الوصف هاهنا ليوحي بدلالات خاصة عن هذه المدينة التي بناها الفرنسيون على طريقة مدن المناجم في شمال فرنسا، وجاء الحي على شكل رقعة شطرنج بشوارعه المتوازية المتقاطعة فيما بينها بنظام بديع، فأضاف هذه الوصف قيمة فنية وجمالية للحدث وأسهم في تميته وتطوره وبلورته وفق استراتيجية الكاتب للإشارة للتحوّل الذي أصاب المنطقة وأسس لعلاقات اجتماعية جديدة قوامها الاستغلال البشع للإنسان لأخيه الإنسان . ومكّن الوصف في هذه الصفحة (١٠٠) وما بعدها من الوصول إلى تراتبية مجتمع هذه البيئة الجديدة من مدير الشركة ومهندسين

هكذا يصف الدرغوثي الشخصية من دون الاهتمام بكل التفاصيل والجزئيات، فهي شخصية غير واضحة المعالم تقوم بدور أو وظيفة في معمار النص

وعمال مهرة وعملة من كل الجهات المجاورة .

و إذا كان الدرغوثي اعتنى بوصف الأماكن فإنه لم يول وصف الشخصيات كل العناية والاهتمام واكتفى فقط بما يحتاجه من معالمها، ولعله انطلق من مفهوم الشخصية في الرواية الجديدة التي تجعل معالم الشخصية غير واضحة ولا تفصل فيها إلا بحسب ما يقتضيه الحدث الروائي، كوصف الروائي لبنات الوالي الجديد بقوله: «في صباح اليوم الثامن قدمت لي أمي بنات الوالي اللاتي جئن يهنئنها بقدموها . رأيت سبع بنات كحور العين، لذيذات كالتفاح الرومي، بشوشات، ودودات . ينظرن نحوي بخفر كاذب ويضحكن ويتغامزن . ولم أميز التي طرقت بابي البارحة . »

هكذا يصف الدرغوثي الشخصية من دون الاهتمام بكل التفاصيل والجزئيات، فهي شخصية غير واضحة المعالم تقوم بدور أو وظيفة في معمار النص عليها أن تشغل فقط الحيز الممنوح لها ولا تتجاوزهُ . وهو وصف محمل بالدلالات من خلال تركيزه هاهنا على الجانب الحسي وما يحمله من إحياء ورمز وإشارة . فقد اختار العدد (٧) الذي يحمل دلالة خاصة كالعدد ٣ والعدد ١٣ في الميثولوجيا الإنسانية على وجه العموم والميثولوجيا العربية الإسلامية على وجه الخصوص، ولم يكتف بهذا فقط بل خاطب المرجعية الفنية والجمالية باختياره لوصف محدد جاء على صيغة جمع المؤنث السالم بقوله: جميلات كحور العين، لذيذات كالتفاح الرومي، بشوشات، ودودات، إلى أن يتقاطع، في ذهن المتلقي، مع عمر بن أبي ربيعة في رأيته الشهيرة...

واغمزیه، یا أخت، في خفر... قد غمزته فأبى....

يتصيد الروائي من معالم الشخصية ما يخدم الحدث مما يولد لدى القارئ متعة وجمالا؛ كوصفه لميلود الطرهوتي قائلاً: « كان معاوني ميلود الطرهوتي، طرابلسيا غريب الأطوار . رجل يخاطر بحياته في كل الأوقات دون أن يطرف له جفن . ولكنه يفلت دائما من بين براثن الموت في اللحظات الأخيرة . أخرجناه ثلاث مرات من تحت الردم . » . هكذا يستخدم هذا الروائي الوصف في رسم معالم الشخصية، وصف ما يبدو عاديا ولكنه يرتقي إلى وصف فني جمالي مستخدما الحلم والاستطراد الواعي والتداعي المتحكم فيه للخروج بالنص عن المألوف والمعتاد ناشدا الشعرية والعجائية والفراثبية لينفتح النص على أفق قرائي رحب يرى من خلاله القارئ والمتلقي أن النص قابل للتجدد مع كل عملية تلقى أخرى أو فعل قرائي آخر فيجدد العمل بتجدد كل قراءة، وكلما عاود الإنسان القراءة اكتشف شيئا جديدا يغري بمعاودة القراءة مرات ومرات؛ لأن النص لا يسلم نفسه للقارئ بقراءة واحدة وحيدة، إنه دعوة للقراءة نحو أفق معرفي فني جمالي متجدد .

ومن هنا جاء الوصف في هذا العمل الإبداعي المتميز « وراء السراب قليلا » ليخدم كل عناصر البنية السردية من مكان وزمان وحدث وشخصية، بل أكثر من ذلك جاء ليعطي للكاتب فرصة لممارسة التجريب لإنتاج كتابة سردية نوعية تقوم على إنتاج اللغة واستثمار تلك الطاقات التعبيرية من خلال علاقات إنشائية بين عناصر التركيب في هذا النص السردية « وراء السراب قليلا » ومن ثم خدم الوصف لغة النص إذ مكن المبدع من التجريب في اللغة .

ثم إن الدرغوثي كان حريصا على ضبط الكلمات، خاصة تلك التي يقع الإشكال من حولها، ودل هذا على معرفة الرجل باللغة معرفة العالم بأسرارها، ومعرفة الصانع بجوهر صناعته وإتقانه لحرفته، ومن ثم كان حريصا على أن تكون لغة النص فصيحة بليغة، وإذا اضطر لاستعمال

الحواس التي انتبت هذه الشخصية.

٤- الاقتباس من القرآن الكريم:

شكل حضور النص القرآني في هذا النص الإبداعي حضوراً لافتاً للنظر استفاد المبدع من حمولاته الدلالية في إضفاء مسحة فنية مميزة على نصه، واعتمد على الانتقاء الواعي لأي القرآن؛ فيختار بداية بسورة البقرة: «ألم ذلك الكتاب... هم المفلحون». وهكذا تتوالى الآيات الواحدة تلو بحسب حاجة الدرغوثي لهذا الخطاب كما جاء في الصفحات ١٢، ١٤، ١٥، ٢١ من الباب الأول من الفصل الأول ليغيب هذا الخطاب فلا يقتبس الدرغوثي من القرآن شيئاً فيما بعد، ولا نجد لذلك مسوغاً فنياً إلا التحول الحاصل داخل النص بانتقاله إلى أحداث تقع في حيز (الماخور: الدار الكبيرة) حيث لا يحضر النص القرآني مطلقاً.

إن حضور النص القرآني هاهنا كان لغاية فنية؛ من ذلك ما ورد في الصفحة ١٥ التي يقول فيها: «... فطالعت سورة النحل» فقراً: «أتى أمر الله فلا تستعجلوه سبحانه وتعالى عما يُشركون» وشدته الآية فواصل القراءة: «و ضرب الله مثلاً قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغداً من كل مكان فكفرت بأنعم الله فأذاقها الله لباس الجوع والخوف بما كانوا يصنعون». ونعتقد أن هذا الاختيار لم يكن اعتباطاً بل كان مقصوداً بطريقة واعية من المبدع حيث اعتمد على الاقتباس من القرآن الكريم، فهيأت الآية الأرضية لما سيقع من أحداث في هذه القرية، وكأن ما وقع أمر من عند الله فلا تستعجلوه، ويكاد هذا الباب أن يكون خطاباً دينياً حتى أن عنوان الفصل كان مستمداً من هذا الخطاب «باسمك اللهم أدخل هذه القرية آمناً» وكأن هذا العمل الإبداعي يتجاوز مع النص القرآني حواراً يجعله يستفيد من السياق القرآني وحمولته الدلالية والرمزية والقدسية.

✦ كاتب من الجزائر

✦ الرواية صادرة عن دار الإتحاف للثقافة

تونس، أبريل ٢٠٠٢، وتقع في ١٢٠ صفحة من القطع المتوسط.

الحوار جزئية مهمة في العمل السردي ولا يقحم إقحاماً كانه شيء ثانوي يمكن الاستغناء عنه

عند الصائغ. وسأشتري لك بئمنها واحدة من بناتي وسأزف لك هذه البنت بالطبل والمزمار.

نم الآن يا صغيري سأجعلك تحلم بالجنة».

هكذا يوظف الحوار في هذا العمل السردى ليمد النص بطواعية أكبر ليدرك قيمة فنية لا يمكن إدراكها من دون، هكذا ينقلنا الحوار إلى أحداث جديدة كاشفة عن طبيعة علاقة بين هذا الرجل وهذه السيدة، وكأن الجنة هي ما لذ وطاب والسقوط في عالم الشهوات.

جاءت الجملة الحوارية هاهنا، في أغليها، فعلية دالة على الحركة والحدث والاضطراب، وتراوحت بين القصيرة والطويلة بحسب الحاجة الفنية وبحسب ما يقتضيه الموقف الموحى إلى دلالات تفهم من سياق الكلام رغبة في المتعة الفنية، وفي تحميل النص ما يريد المبدع بلوغه من مرام وغايات.

ووظف الدرغوثي المونولوج ليقف عند ذلك الحديث الذي يتجاوز فيه أحد الشخصيات مع نفسه في حوار داخلي لا يكاد يسمع، وهو يقول: «أعرف أن الرجاء والتعنيف لن يفيدا في إسكاتها. وأعرف أنها لن تعود إلى الهدوء إلا إذا وضعت جمرة فوق جبهتها وترقيبت إلى أن تكويها النار. فيرتعد جبينها. وتأخذها قشعريرة في كامل بدنها. ثم تهدم وتنام كما ينام أصحاب الكهف. تدخل في نوبة من السبات قد تطول عدة أيام ثم تفيق وحدها عندما ينادي المؤذن لصلاة الصبح.

هي هكذا دائماً فكان ناقوسا يسكن رأسها ليدق مع انبلاج الفجر». وقد كتب الدرغوثي هذا الحديث بخط مغاير ومميز سميك وكأنه نوع من الاقتباس الذي يصور مجموعة من

العامية فإنه يضع ذلك بين قوسين كاستشهاده بالمثل الشعبي» التي جابه النهار بديّة الليل».

٣- الحوار:

إن الحوار عنصر فني يساهم في تجسيد أحداث الرواية بما يضيفه من حيوية وحركة على المشهد السردى؛ لأنه يعطي للشخصيات حضوراً مميزاً وفاعلاً من خلال علاقة التحوار بين شخصين أو أكثر توهم بواقعية الأحداث كما تخيلها المبدع وصورها، ويسمح الحوار للمبدع بتمرير الخطاب الذي يريد لينطق بالشخصيات بما يسمح له لكسر رتابة السرد أو لينقل الحدث إلى مستوى آخر يكشف فيه عن تفاعل عناصر البنية السردية.

ثم إن الحوار جزئية مهمة في العمل السردى ولا يقحم إقحاماً كأنه شيء ثانوي يمكن الاستغناء عنه، بل على العكس من ذلك فإن الأحداث تتمو بفعل الحوار، ولا يتحقق وجود الشخصية إلا به، بل إنه يسمح للمبدع بأن يضمن للنص ما يريد عبر إنطاق الشخصيات بما يريده هذه المبدع.

إن الحوار هو تلك القدرة على التواصل والاتصال بين الشخصيات داخل العمل الإبداعي عبر طريقتين:

- التحوار بين شخصيتين.

- المونولوج أو الحوار الداخلي.

فمن الأول قوله:

« ماذا جاء بك إلى هذه المدينة التي تأكل رجالها يا ولدي؟

فقلت: جئت أبحث عمن يأكلني يا امرأة

وأخرجت من زوادي جرة ملأى بقطع الذهب وقلت لها:

هذا كنزي. ورثته عن أبي. به مائة قطعة من الذهب الخالص. تزن كل واحدة منها مائة مثقال. أريد أن أبيع هذا الكنز. وأشتري به نساء الحي مدة سنة، فهل توافقين؟

قالت: أعرف هذه القطع

وأخرجت من صندوق صغير، مكرن وراء السرير واحدة مثلاً،

وقالت: غدا صباحاً سأطلب من حارس الحي أن يبدل لك قطعة منها

الراقصون

جنوباً، أحمل الأسئلة، وأمشي، فيتلقفني القلق، وتستبيحني الدهشة من هذا الصمود
الأسطوري لكل «جنوب» في الواقع وفي فضاءات الذاكرة!!
الجنوب.. كل سنة لنا فيه جرح، على هيئة حرب، أو فقر، أو مقاومة تعاني من قهر الزمان

}}

والحال هكذا يتجدد، وهناك من يصمد، ومن يندب، مثلما يوجد من يستثمر تلك الحالة
على غير وجهة النقاء الذي جبلت عليه الجنوب!!
أي واقع مستنقع هذا؟
وعلى مرمى سؤال نتابع الغياب..

وكما أن هناك جنوبيين، هناك راقصون همجيون، ما زالوا يضربون الدف، ويهزون الخصور
فرحين بتجدد الحروب، ونماؤها، واتساعها، وهم من طغيانهم لا يعتذرون، بل يتوجونه بصكوك
البيع للدمع، والمتاجرة بالجراح، والنبيش في القبور، وتشويه الجثث !!-

♦♦♦

الراقصون..

هؤلاء الأعداء، ما زالوا يرقصون، كأنهم الهنود الحمر، حول حرائق المدن المنهوبة، يرقصون، كأنهم
يستمدون أعمارهم من دماء الخراب، وشواء الأطفال، وعويل النساء..
كل سنة، وفي ذات الميقات، يبدأون سن الحراب، وإعداد الساحة بحثاً، عن مسيح، ذات جنوب، جديد،
يصلبوه، ويرقصون أمامه بحرابهم، ويضغائنهم، ويعقود استثماراتهم...
يرقصون.. فينكاون الجرح..

وينز منه الصديد طافحا على أثلام الوجع، فائضا على الجسد، مغرقا الأوطان، ليس جنوباً فقط،
بل في كل الاتجاهات، بدمائنا، وبانكساراتنا، وبفضائح الذين أكلوا لحم أخيه، حياً، وميتاً، وما كلفوا
أنفسهم فضيلة أن يدفنوه بأيديهم، بل تركوه نهبا لسيد الحضيرة !!

♦♦♦

جنوباً..

هناك هوائي الذي أعلق على جيده كل الأمنيات والأحلام، فصار يتنامى منه بركان العصفير، ويزداد الندي
فيه قصائد لا تعرف غيره وجهة لها، ولا غير مقامه بيتاً ومستقراً للذي يبحث عن بعض إكليل من الغار
يظلل به النبض، والروح، والعين التي رهنت بصرها كي ترى اليوم الذي يصبح فيه كل العالم «جنوباً»، ينتصر
لدموع الأطفال، ودماء الأبرياء!!

ليكتب يوماً جديداً
وشمساً لها
وقناديل من فضة
ومصابيح موزقة
بالبهاء.
قليل من الحب يكفي
ليرسم لي صاحباً
أعبر الطرقات به
لا أكون وحيداً
إذا أقبل الليل
وانتظرتني على حافة الوقت
أهات يوم طويل
بلا قهوة
أو لقاء

قليل من الحب يكفي

د. عبد العزيز القالح *

وليصعد مثل الخيال
على شرفات الزمان
قليل من الحب يكفي
ليأخذني نحوها
ويعيد الصباح البهي
إلى امرأة خانها ليلها
- وهي مثل الصباح -

قليل من الحب يكفي
ليغسل هذا المكان الذي جاء بعدي
وهذا الزمان الذي كان قبلي
ليغسل كل الوجوه التي اختنقت
بالغبار،
وتلك التي اختنقت بالهموم
وتلك التي لا ترى
التي - بعد جهد - ترى
والقلوب التي في المنافي
وتلك التي في الوطن
قليل من الحب يكفي
ليغسل أشعارنا
وأحاديثنا
وموائدنا
ويداعب أطفالنا
ويسابق رعد الهموم
وبرق الكآبة،
يسري طويلاً بلا منتهى
وتخاتل كفاه وجه الشجن
قليل من الحب يكفي
ليسقط فوق القصور المنيفة
فوق العيون المخيفة
فوق المطارات
في ثكنات الجنود
ليغسل حمى الغنى
والضنى





قليل من الحب يكفي

ليجعل هذي الجبال تغني

وهذي الحقول البهية ترقص

يجعل هذا الفضاء المتوج بالغيم

مسترخياً،

يجعل الريح تمشي

مهذبة

ورجاج النوافذ يكتب بالضوء

حيرته، ومرارته في خواء السكون

قليل من الحب يكفي

ليغسل ما أبقّت الحرب في أرضنا

من دماء القصاصد

يغسل حزن المحبين

ممن ذوى ورد أعمارهم

والحبيب يماطلهم وصله

ويخاتل في وعده

تتصيد أعداره الكلمات

ويصلبها في عراء الظنون

قليل من الحب يكفي

ليغسل وجه الرصيف المدلل

من وحشة خُلف الليل

دكنتها

وطحالبها

وليمحو ما ترك الليل

من ظلمة وبقايا نعاس

يرابط فوق جفاف الأزقة

يفتح صمت الشبابيك

صوبَ نهار يخالف الجلوس

إلى نجمة في الظلام

قليل من الحب يكفي

لينهض روح القصيدة

من قاع مقبرة

شيدتها العناكب والرمل

منذ أضع الكلام المبجل

دهشته

واستوى في غياب البراءة

مغترباً ذاوياً

مثل كل الكلام

قليل من الحب يكفي

ليجعل من كلمة وردة

وكتاباً،

إذا انداح فوق السطور الشذى

اخضرّ وجه العدو بما لم تكن

اضمرت روحه

واستعاد شفيف براءاته

اغتسل القلب في كلمات

الفرح

قليل من الحب يكفي

ليكسر سيف الحروب الذي

كتب الغالبون به مجد أحقادهم

ورأينا به دم أطفالنا

ولمسنّا - على حده - موت أحلامنا

وهي تطفو كما الجثث الغارقات

على سطح أيامنا

حيث لا ماء يومض في صفحة النهر

أو قمراً يتلألأ في شهقات القدر

✦ شاعر يمني معروف

على وشك الربيع

عيسى الشيخ حسن *

رفّ حمائم مغسولاتٍ بالأزرقِ

ينبتن على باب القلبِ

يهجين قصائده

يهذين به

يرسمن نقاطاً بيضاء على سبورة قلقي

نصاً منذوراً للطيران

مليئاً بقصاصاتِ الوجدِ

إشاراتٍ يحفظها العاشقُ

أو يفضحها العابر

مرتحلاً في كتب الشيخ الراحل أبداً في المراثيةِ

كي يحملنا في الحربِ إلى الفكرةِ

أو في الصبحِ إلى الوردَةِ.

« كان له موسمه، و مريدوه، و كوخٌ، و وسائد

، كان له رطبٌ يملأ قصعته، و نهارٌ يشرح فيه

الدالية تمدّ الظلّ، و يشرح فيه الذكرى تسرح

فيينا ندماً مبتلاً بوجوه الغادين».

— أتعبت الحزن الغافي أول نصك

فاختر شرطين جديدين لتبقى :

« 1- أن تحرس ميبتها حتى تثمر عشاقاً

منبوذين.

2- أو أن تذبل في موسمها المشبوك بخيط

مراثينا الممتدّ ».

يعذبني الشيخ..

يعذبني حين يخبئ عني العارف في سحنته

و يعذبني حين يدس لي الرؤيا في صرّته

و يعذبني حين يدثرني بوصايا الصمت

ويسرف في الرؤيا فتغيم على عينيه الأسماء،

فيجهش:

« أتعبنا هذا السفر المتطاوّل....فالتمسوا في هذا الليل

غناءً كي نمكث فيه، و نسأل عن ولدٍ أفلت من قمصان

الوجدِ، و رفرف..صعلوكاً..تتضاءل دون مئاته

الأشياء».

*

رفّ حمائم

ينبتن على سلك البرق

يهجين غمامته..

يا ليل التهطل الداني، شحّ إلى آخر نجمتها

— بالله عليك — و شاركها قهوتها

و اسرق من عينيها الذابلتين سؤالي عنها

خذ من صورتها المائلة

وقوف الشعراء الطلليين على خيبتهم

بردانين..... يتامى

يا ليل و قل للقبر الماكث: « دعها تخرج أحياناً كي

تبحث لي عن قلقي »

قل: « ستعود إليك.. فلا تخش الموتى إن خرجوا أحياناً

و اغتسلوا بالريح.. و ناموا

أو نفضوا عنهم ذكرى الباقيين الأحياء ».

*

رفّ حمائم

و أرسم للمدن المغدورة
ليلاً منسياً في كتب القصف
و مشغولاً بالقصة
يأتي.. من حبر الشعراء.

*

كنت أحاول أن أعرف
أو أعرف
لم يبعد عن خطواتي القبر كثيراً
لم أنس
ولم أغمس خبز نشيدي بالطائر
كنت وحيداً
أرسم ليلاً للمدن المغدورة
و جناحين ترفرف ملئهما الرؤيا
بيتاً عالي الجدران يُظَلُّ الشيخ الراحل
في المرنجة أبداً
كنت أحاول

لم اختر شرطين جديدين
ولم أغفل عن قافلة الضمة
أو أدوات النصب تراوَدُ أبناء الجملة
كنت أحاول

حيث الليل طویل، حيث بلادي
حيث الموصوفات الداكنة الأوصاف
وحيث الآتي

رف حمائم.. ينسجن الأزرق
شالاً مشغولاً بغوايات الطيران
و أيضاً... رف حمائم هذب فضاء السبورة

و رفعن جنون الموسيقى حيث اللاحيث

و جئن كلاماً عذب الريش

و خوفاً يلغو في المتن

بكامل جراته

و يغني و يغني

حتى آخر أحزان الفقراء.

قرّبني من حزني المتأنق بالأزرق
رف حمائم لم يذبح بعد
ولم يفتح للريش حساباً في أيام الرياح
ولم يعرف معنىً لهديل دمي.. بعد
ولم ينسب فوضى الغيم إلى جهة الروح
ولم يترك لي ما يشبه نهراً
أو قمراً محزون القلب
ولم ينشد: « نحن بلا موت أفضل ».

**

كنت على وشك الرياح، أغني....

و أطيّر كذلك

أحذف من لغة الطيران الخوف

و أفرح بالوردة أحياناً

أكتب ما يمليه عليّ الشيخ، أردت تحيتها

و أسافر في جهة النون...

فأحرس قافلة الضمة من أدوات النصب

♦ كاتب سوري مقيم في قطر

لا ظلُّ لهُ

يجمعهُ

.....

يمضي

مسكوناً بالبرقِ

وبالشوقِ

بطيفِ امرأةٍ

أهدتهُ

مناديل صبايتها

في ذاتِ عبيرٍ ولَّى

فدنا

وتدلَّى

علَّقها

فوق شبابيكِ هواةٍ

ماءٌ كالماءِ فما ما

عزت الطبري *

يتقدِّمهُ

حلمٌ

يهمي

من بين يديه

ومن أطرافِ مواسمه

في شكلِ نعاسٍ

أو أسٍ

أو قداسٍ

قديسٍ

يبحث عن ماءٍ

لا يشبه ماءَ النهرِ

وليس كماءِ الليلِ

إذا عتقه الفجرُ الطالعُ

برنيم الأجراسِ

ماءٍ

كالماءِ تماماً

لكنْ

لا يروي ظمأً

لا يطفئُ

صهد حرائقه الممتدة

طول بساتين الوجدِ الهسهاس

الوسواسِ

يشعلها حتى

تجتاح قلاعِ عوالمه

تصعد

موسيقى

سَلْمِه

.....

.....

يبحث عن وردٍ

مألوفٍ كالوردِ

مشاعٍ كالوردِ

ولم تلمسهُ الكفُّ

وما مستهُ الريحُ

وما نقلت أورادَ العطرِ

نسائمُ ليلِ قرويٍّ

ما قطفتُ

فيض نسائمه

قبرةً

وقفتُ

فوق غصونِ الشوقِ

ودلت عن ماءٍ غناءٍ

يقطر من مبسمه

.....

.....

يتقدِّمهُ

ما يتقدِّمهُ

يتبعهُ

سربِ يمامٍ

قوامِ الليلِ

ويمشي معهُ

ظلُّ

بركانا
بركان
يسمع من كل مغردة
صوتك
من كل كمنجات
موسيقى لأعاصيرك
فيصيرك
يشرب
من نخب عصيرك
حين تبلىن الصهد
بشهد
فيذوب وينكر
ما حل به
من تعب
وضياغ
ينسى
ما فقدته النفس الأمانة
بالعشق
من الذهب
وما ضاع
من قمر الياقوت
وكل عناقيد
اللؤلؤ والمرجان
رفقا بالسيد
رفقا بيتاماه
وأسرى ما خطته يداه
وما نسجته
على ألواح الروح
عيون الغزلان.

عصفور الوجد الملتاع
فيعزف موسيقاه المرة
فيدهمه الإيقاع
و
ي
هـ
و
ي
في القاع
يفادر مقهاه
يعود إلى بيت الأشجان
يشعل مذياعا
وينيم يتاماه
ويتشظى
نجما نجما

وتاه
انكفا
على دمه
....
.....
يا سيدة الأنسام الفجرية
يا امرأة النور
وربة هذا العطر الماكر
رفقا بالسيد
حين تشاكسه
الغيمات الفرحات
ويوقظه النيزك
ويدغدغ صحوته



سِباخاً من الملح صارت سبيلي...
«حماة الحمى» لم يعودوا حماة الحمى...
صاحبى... نور عيني، نديمي، رفيق المسرات
والضيق قد صار منهم،
وفي ما مضى كان مني:
يحبُّ النَّبِيذَ المسائيَّ في فَيءٍ نخلتُنا...
كان في سمرتي، أجعد الشعر مثلي، وعيناه في لون
عيني...
يغشى المصلَّى الذي كنتُ أغشى،
ويتلو من الذكر ما كنتُ أتلو،
وينشدُ للشعر، شعر الصعاليك والنَّابغة.

مضى أجملُ العمر

* محبوب العباري

مضى أجملُ العمر.
عامٌ يوَدِّعني.
أذكرُ الآن مريمَ - كنا التقينا شتاءً - لها بسمَةٌ مُهلكة.
مطرٌ في الزقاق المحاذي لتفاح جارتنا.
كنتُ مستوحشا في انفرادي.
معطلةٌ بنزْ حُلْمي، وبني بعضٌ ما يجعلُ الروح
تبكي.
أُسرِّحُ عيني بعيداً،
أرى من خلال الشَّبَابِيكِ ثُفَّاحَةً نصفَ حمراءٍ تهمي
على حلم جارتنا...
مطراً يغسل الآن شُبَّاكها،
رُوحها،
مطراً يرتوي من يديها...
تُعاودني مريمُ الآن طيفاً شريداً:
- تضعضعتُ منذ افترقنا.
- تضعضعتُ أيضاً.
- أما من سبيلٍ لكي نحتفي بالشتاء ؟
- كأن لا سبيل.
- أما زلتِ كالماء جذلي، تهيمين بالغيم والأغنيات ؟
- كصحراء أصبحتُ مُدَّ داست الخيلِ قلبي.
- لقد ديس قلبي، وكان انكساري عظيماً.
ساشكوك، مريمُ، ما حلَّ بالروح منذ افترقنا:

الهومبورغر ويشرب «الكوكاكولا» بشراهة
نادرة... لا يتوقف شذواه عن مضغ شوينغوم
هوليود... يهتز لبطولات رعاة البقر... ولا يتردد في
محاربة الإرهاب...
فكم، أه كم!..
أه يا غدر أهلي!!!
فهل أكل الآن لحم الأشقاء نياً؟!
أجيبني، فـ(قد عقروا ناقتي)،
واستباحوا التي واللثيّا
أجيبني، فقد (جاوز الظالمون المدى)،
أكلوا لحم كل النبيّين... غالوا عليّ.
سأكلهم ها هنا... الآن،
أكلهم حيث حلّوا... وما من جناح عليّ...
وإنّي أعلنّها: (لن يمرّوا)،
ولن يسقطوا راية الرّفص ما دُمّت مريم، ما دُمّت
حيّاً.
وإنّي مُعدّ لهم فوق ما قد أعدّوا... فهيّا.
مضى أجملُ العمر،
عامٌ يودّعني، غير أنّي
أرى من خلال الشّبابيك زوجي حمام،
أرى من خلال الغمامات فجرأ ندياً.
أرى مريم الآن في أوج بسمتها، وهي نشوى...
فارتدّ حيّاً.
فيا ثغر مريم رفقا بقلبي،
ويا قلب مريم كنّ بي حقيّاً.
مضى أجملُ العمر،
ودّعني العام،
لكنّ قلبي سيبقى صبيّاً
سيبقى نشيدي أرّده ملء ملء الحياة:
(إذا الشعب يوماً أراد الحياة...)

وقد كان تربي،
يرافقني في الأماسي،
نصيّد الغرائيق والبطّ عند البحيرات صيفاً،
وقد كان مثلي:
أبي كان يدنيه مني، ويروي لنا وقعة الغول...
أمّي تُقاسمها أمّه الزيت والتمرّ والأغنيات الحزينة.
وقد كان مني،
ولكنني الآن ألقاه في زُمرة القاتلين...
لقد صار يا مريم الآن منهم.
(ينام مع المارينز... يرتدي سترة واقية من
الرصاص... يتجول في «هانفي» مدرّعة... يأكل



مشهدنا الشعري المغربي طلعات أنثوية لشواعر استطعن أن يثبتن جدارتهن في مطاولة القصيدة ، وليعلن بالصوت العالي أن قلب المرأة يكتنز في دواخله أمشاج الخلق وأسباب الإبداع الشعري. ولا أدل على ذلك من السرعة الفائقة التي تشكلت بها صور بعض شواعرنا، وأثبت إنتاجهن المنشور أن علاقتهن بالكتابة ليست وليدة اليوم، وإنما كن يبدعن في السر، ويحتفظن بذلك للوقت المناسب. ويمكن الاستشهاد على سبيل المثال بأسماء مثل عائشة البصري، وإكرام عبيدي، وفاتحة مرشيد، وغيرهن.

مناسبة هذا التقديم الذي وجدته ضروريا لإمالة اللثام عن ظاهرة ظهور أسماء فجأة بنصوص قوية، هو صدور ديوان جديد للشاعرة فاتحة مرشيد بعنوان «تعال نمطر» عن دار شرقيات بالقاهرة، بعد ديوانيهما «إيماءات» ٢٠٠٢ و«ورق عاشق» ٢٠٠٣، اللذين لم يمض على صدورهما سوى زمن قصير، لا يتعدى الأربع سنوات. والمعروف أن الشاعرة وفدت على الشعر من باب عيادتها الطبية، الشيء الذي يمنحها امتيازاً اعتبارياً أقوى، لما ترسخ عن مهنة الطب من حيثيات البعد عن الرمزيات والإيغال في ما له صلة مادية وعلمية بالإنسان جسداً وروحاً. ومعلوم أن الأطباء الأدباء في بلادنا وحتى في البلاد العربية، في حكم الشيء النادر جداً، ولذلك تستحق هذه التجربة أن نقف تحت مطرها بلا مظلة محاولين الاقتراب من بذور الخصوبة التي تهجس بها نصوص ديوان «تعال نمطر».

إن الدعوة إلى الإمطار، هي دعوة إلى ممارسة الخصوبة بأي معنى من المعاني التي نريد؛ بالمعنى الحرفي أو المعنى المجازي. فبالحرفي، نستعير فعل السماء أو الطبيعة، ويندو الإمطار استدرازا للماء الذي به تستمر الحياة. وبالمجازي نفتح الدلالة على كل إمكاناتها، فيصبح الإمطار توسيعاً للسلوك الإيجابي الذي يمارس على أكثر من مستوى، والهدف: تجميل الحياة وردها بكل أسباب السعادة والعيش المطمئن. ولعمري فالشعر باعتباره فناً، يصبح وسيلة لتحويل الشر إلى خير، والقبح إلى جمال. سواء اعتمدنا المعيار الأخلاقي في هذا السياق، أو اعتمدنا الوازع الوجداني والفكري والجمالي. «تعال نمطر» إذن، دعوة إلى ممارسة الأعمال السحرية التي تخدم الأهداف التحويلية المولماً إليها أعلاه

يتضمن هذا الديوان ثلاثة أعمال، هي على التوالي: «تعال نمطر» و«علمني الليل» و«أشياء الغياب». ووجود هذه الأعمال الثلاثة بين دفتي كتاب واحد، يطرح سؤالاً مركزياً على المتلقي: ما الذي يبرر اجتماعها على هذا النحو تحت يافطة عنوان واحد؟ هل هو الرغبة في تحقيق كمٍّ من النصوص يجعله مكوناً لديوان قابل للنشر، أم أن الأمر يتجاوز المستوى الفيزيائي إلى

البحث المطر

قراءة في ديوان «تعال نمطر»

للشاعرة فاتحة مرشيد

د. عبد السلام المساوي*

الشعر المغربي را هنا تواترا مطردا في استقبال الأسماء والتجارب الجديدة، ويصعب على المتابع المتمرس أن يحيط بكل ذلك الكم

بعد أن زالت عراقيل الكتابة والنشر، بسبب هبوب نسائم الانفتاح، وتقدم أسباب الطباعة. ثم إننا لم نعد ننتظر مرور سنوات طويلة، قبل أن يبرز اسم

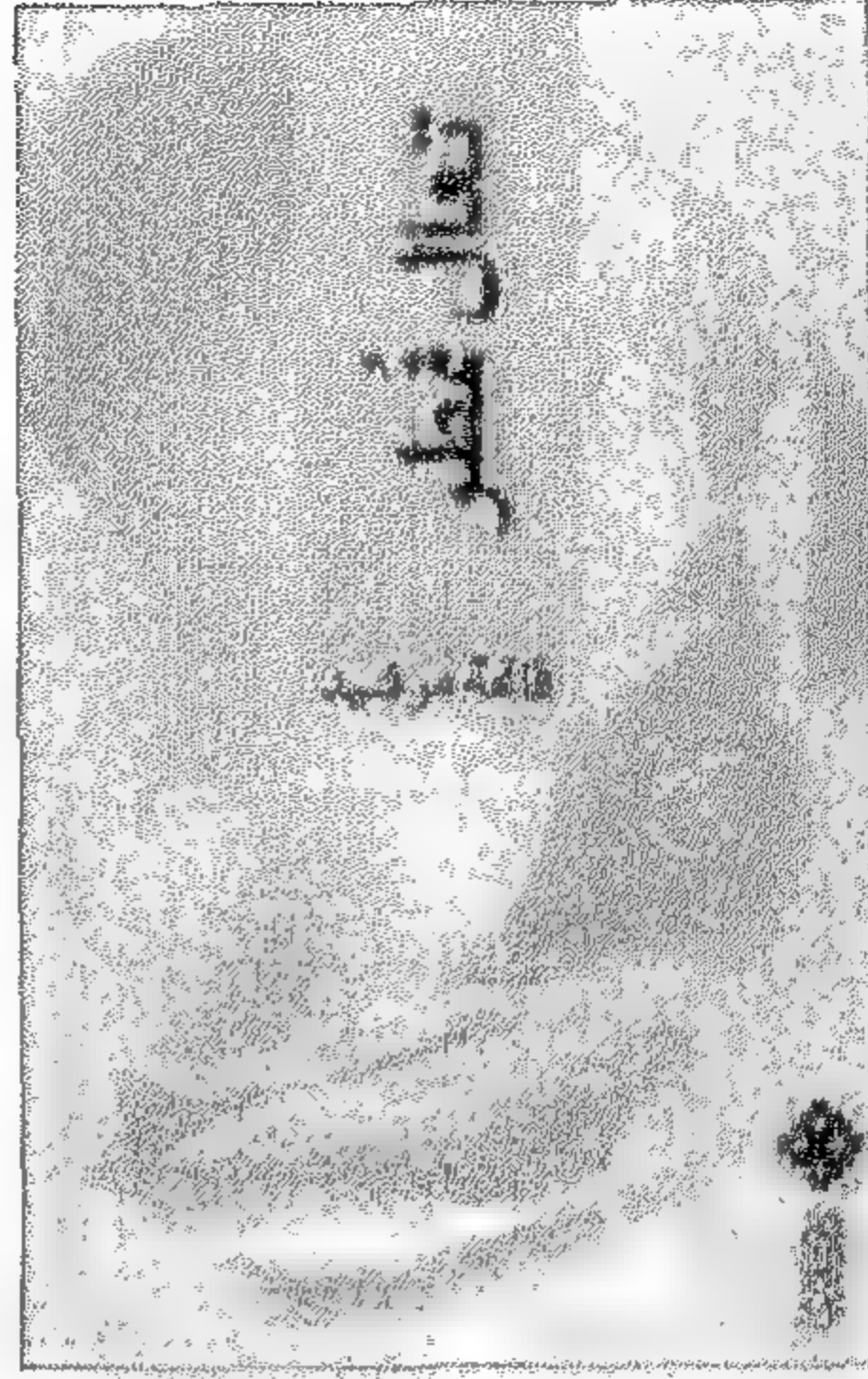
شاعر أو شاعرة، ويترسخ في المشهد الأدبي، ويصبح له حقه المشروع في الاعتبار الرمزي؛ بعد أن يكون قد مر بمراحل معاناة الكتابة وتلمس طريقاً شائكاً نحو الشهرة.



لقد ربح الأدب المغربي اليوم أو أوشك على ربح رهان الظفر بأسماء وتجارب جديدة، للأسباب المشار إليها سابقاً، ولتطور قنوات التواصل والتوصيل. ولم يعد التعبير الفني والجمهور به حكراً على ثلة من الأدباء الذين وجدوا أنفسهم زمناً قريبين من درس الأدب بحكم الدراسة والتدريس، أو الذين اتخذوا هذا التعبير بالأمس وسيلة لطرح الموقف الإيديولوجي في نسج له من الأدب أو الشعر هيكل الإطار وله في المحتوى الاجتماعي والسياسي أنهار وبحار، وإن كان لذلك التوجه مبرره المرحلي، وأفق المشروع في الحاجة إلى تحقيق الضروري في الحياة والحرية. أما الشرط الجمالي فلم يكن يشكل إلا جانباً جزئياً خجولاً من جلال الأولويات.

لقد اختصرت الأجواء الثقافية والحضارية الجديدة أزمنة وشروط إنضاج الأسماء، وفتحت الأبواب بרחابة لكل من يريد الإدلاء بدلوه في عالم الكتابة، خصوصاً بعد أن ضمرت هيبة التأثير التي كانت تستأثر بها

المؤسسات السياسية الرسمية والحزبية، ويعد أن تعددت وسائل النشر الورقي والإلكتروني، ولم تعد الكتابة مرهونة بتعلم قواعد العمود وينود التقييد، وفي حيرة المتابعة والاختيار أمام الكم الهائل من الأسماء والنصوص، تظهر أحياناً بعض اللمع التي تلفت النظر بما تقترحه من نكهة جديدة في الكتابة الإبداعية، أو خصوصية في تصور للمفهوم الشعري والجدوى المرتبطة به. فقبل سنوات قليلة عرف



به المقطع الأخير:

وتعال نمطر

قد تعتق الشوق

في دنان الخاطر

ولا نديم يشبهك (الديوان، ص ٤٩)

في العمل الثاني الذي يحمل عنوان «علمني الليل» يحدث أن تتخلى الذات عن عجزتها وكبرياتها، لترفع للأخر مكانة سامقة؛ وكان الأمر متعلق بتأرجحها بين الأخذ والرد، والهجوم والتراجع. كما يحدث أن تتحول فورة الحب إلى خطرات فكرية وفلسفية تخفف من إنشائية الوجدان. هكذا تصبح علاقة الذات بالآخر مرهونة باليومي الذي يطوح بالمجردات، وبالواقعي الذي يجعل الذات تلتفت إلى واجباتها، مثلما نجد في نص «ليتني رحم» عندما يطفو صوت الأمومة على كل صوت آخر:

ليتني

رحم

بحجم سريريه

أحتويه

كلما غضبت السماء

واغرورقت

عيناه

ولدي (الديوان، ص ١١٠)

أو عندما يعلو صوت الالتزام في مجتمع لا يكن احتراماً لحق المرأة في أن تكون شاعرة، ويرميها بأقصى النعوت لأنها تجرأت على التعبير مثلما يفعل الرجل؛ فلا مندوحة من أن يصبح الشعر سلاحاً للمواجهة، ولو بنفحة صغيرة من السخرية:

يصلبون رحمها

ويبحثون

في قطرات الدم

الجافة

تحت التراب

عن قلم

رجل (الديوان، ص ١١٣)

المستوى الكيميائي، أي إلى طبيعة التجريبية البيوغرافية والجمالية التي تجعل أجزاء هذا الكتاب الشعري متآلفة في سياق عمل فني واحد منسجم ومتناغم؟

أول خصيصة يلحظها المتلقي في جل نصوص الديوان، حضور الذات في مقام المتكلم المخاطب، وحضور الآخر في مقام المخاطب، وإذا كانت تيمة الحب تكاد تهيمن على سائر أجواء النصوص، من خلال معجم رقيق وشفاف، وتركيب ميال إلى الإيجاز والتكثيف، ضمن نصوص قصيرة أو أخرى طويلة ومقطعة إلى فقرات قصيرة، فإن تيمة الحب هاته، تنفدت من المعنى التقليدي الذي كونه الناس عن الحب، وخصوصاً في ما صاغوه من أشعار، حيث يبدو الحب خلالها متولها ومغذولا يكابر سكرات هيامه، إلى معنى جديد فرضه التطور الحضاري والسياق الاجتماعي للحياة المعاصرة؛ حيث تبدو الذات في نصوص «تعال نمطر» متوازنة، وماسكة بخيوط العلاقة. وحيث يبدو الآخر خاضعاً لتقلباتها، منفصلاً بما تمليه من أوامر أو تحويلات. بل إن الذات في كثير من الأحيان تماند وضعها، وتعيد ترتيب الأمور بهدف الظفر بما يمكنها من بناء انسجامها:

تبحث تحت قميصي

عن رائحة طفولتك

أبحث

بين شفتيك

عن قصيدة

تشبهني

تريدني أخرى

أريد رجلاً

يعيدني إلي (الديوان، ص ١٥)

هالذات مهمنة في ذاتيتها، آخذة في البحث عند الآخر عن عناصر شبيهها، أو على الأصح تريده واحداً متوحداً ومتماهيا مع كينونتها، لا أمل له في أن يكون له ظله المختلف:

اشبهك

أم ظلي

هذا الذي يغفو

على أرقبي

أم أنه

شاهد غياب

يبحث عن يقين (الديوان، ص ١٧)

هكذا تمضي مقاطع القصيدة الأولى في محاولة تدجين الآخر، وتلقينه دروساً في ما ينبغي عليه أن يفعل، حتى يصبح جديراً بما ترسمه له الذات من مصير. إلا أنه يبقى مصيراً معلقاً على شفا الخيال، وأرجوحة الصد والوصال. كأن في الأمر تكيلاً لنذبا به، قبل أن يصبح طيعاً ومرناً، وعندئذ يمكنه دخول طقس الذات من أبوابها الواسعة. ويتحقق المطر المرغوب فيه، أي كان هذا المطر شائب عاصفة، أو قطرات تنز من فم الرغبة، وهذا ما يهيج

أما في العمل الثالث «أشياء الغياب»، فإن العنوان دال بامتياز على مسمياته، حيث تقيم الشاعرة علاقة تفاعلية بين الكائنات والأشياء، مختبرة بذلك مدى قدرة الاستعارة على الانصياع لقصيدة النثر، إلى مستوى تقويض الأساس البياني، وتعويضه بصور عبثية، تكون الأشياء فيها نائبة عن الكائنات. وما يخفف من جذوة عبثيتها هو الغياب الذي يرين على النافذة والأريكة والكأس. أما الذات فتتميل إلى تبريده كمادتها ومنذ البداية بزخات مطرية، وبلهات بحر وفي لتقلباته.

ويحدث أن تلعب كيمياء الشعر بمكونات الصورة، وينجح محلولها السحري في خلط نسب من الواقع بنسب من الروح، ضمن عملية احتيال شعري كبيرة، في أفق الإطاحة بالسأم الناتج عن الغياب:

مقعد

يجلس

في زاوية القلب

مقابلاً لحسرتي

شاعراً

بملوئي

كلما أمطر

غيابك

البسته معطفي (الديوان، ص ١٢١)

هكذا تغدو اللحظة الشعرية خالقة للنقيض، ومقيمة للتوازن اللازم الذي يحمي من الأعطاب الممكنة التي يسغو بها قدر الغياب. وهكذا أيضاً يعلن صدور هذا الديوان بزوغ لحظة شعرية دالة في المسار الذي افتتحته الشاعرة المغربية فاتحة مرشيد، بعد ديوانها السابقين «إيماءات» (٢٠٠٢)، و«ورق عاشق» (٢٠٠٢)، ليتأكد باللموس أنها تضرب في عمق الإبداع، وتطلع نصوصاً لافتة للانتباه، بما تحمله من المياه الشعرية، لكونها تؤمن بجذوى الشعر، وبما يمكن أن تؤسسه هذه الجذوى من العوالم الرمزية الخاصة، في سياق لغة يغلب عليها الميل إلى الاقتصاد والإيجاز، بعيداً عن الانبهار بالصور اللفظية والحمولة المعرفية الفائضة عن الحاجة.

وخلاصة القول أن نصوص الشاعرة فاتحة مرشيد وفقت في أن تجمع بين البساطة والعمق، وهذه إحدى سمات الأدب الرفيع، الذي يصل إلى القراء جميعاً بمستويات تلق متفاوتة. والشاعرة خلالها تبدو مأخوذة بشعرية الفكرة، ولذلك فمعظم متخيلها يأتي في إطار صور ذهنية، حتى وكأنها تنصهر لجوهر الشعر أكثر من انتصارها للغة بحد ذاتها. ومن ذلك يتأتى لها أن تبني الصور دون التفات إلى مواد البناء ومنهجها؛ تعينها في ذلك موهبة بارزة، ومحبة للحياة تحلم بأن تتحقق في قصائدها.

♦ ناقد من المغرب



تشكيل بنية الحكاية المقترحة، وتوجيه مساراتها، كما أن صورة الرجل المتمثلة في شخصية السارد/ الصحافي عبر انفعالاته و تماهيه هو الآخر مع شخص (تجارية أو تخالفه في توجهاته) لا تقل رمزية ودلالة عما تقيض به الصورة الأولى.

ومن ثمة، شكل اندماج الصورتين وانصهارهما داخل العملية السردية، عالما حافلا بالأسئلة الكونية والإنسانية تعايش فيها، الواقعي و المتخيل، بأشكال متفاوتة تبعا لطبيعة الأدوار المسندة للشخصيات.

وفي هذا السياق الإبداعي، الطافح بالأسئلة والإحالات، نعث على جملة موضوعات ذات قيمة وأهمية قصوى، تمس بعض المتاحي الوجدانية التي تعمل في الذات البشرية، بدرجات متباينة، بحسب الأفراد وانتماءاتهم وميولاتهم، كموضوعات الحب والخوف والرغبة والألم والموت، وما شاكلها؛ دون إغفال ما لهذه الموضوعات من وشائج قري، جليلة أو خفية، بفضاءات أخرى لها صلة وطيدة بمنصري الزمان والمكان.

لقد شكلت « أريانة » كامرأة في هذه الرواية لغزا محيرا أرق البطل و أدخله سراديب مظلمة. امرأة « تلبس الأسود دائما » (ص ٩) ، تجمع بين المتناقضات، تسحر لابسها وتمنحه، تحت السرير العريض سعادة لا متناهية، سرعان ما تتحول إلى سؤال إشكالي كبير : « من تكون إذن هذه المرأة التي تشبه البحر الدافئ الهادر و الشمس الحارة العطرة ... » (ص ٧) وهكذا يظل السؤال مفتوحا على مصراعيه، مند الأسطر الأولى في الرواية حيث يباشر السارد عملية الحكمي، لافتا الانتباه إلى ذلك التماهي الحاصل بينه وبين شخصية (المري الشيهب) إلى درجة يصعب معها الفصل بينهما، كقوله : « يحذرني العربي الشيهب، و كأنه يحذر نفسه؛ هذا الوقت ليس الزمان فلا تغتر بأوانه لا ثم يحكي عن نفسه وكأنه يحكي عني، يتماهى بي » (ص ٥) أو كقوله في موضع آخر، « و يضيف العربي الشيهب، كأنه يقلدني، أو يزايد » (ص ٩).

كما تبرز أثناء الحكمي، شخصية أخرى ممثلة في (سليم الناضمي) ، شخصية يذكرها السارد / البطل ويحيل إليها في مختلف المواقف. وهكذا نكون أمام شخصيتين تلازمان وترافقان البطل في كل لحظاته كظل أو شبح، يقول السارد : « العربي الشيهب ولد الحرام و الناضمي، ما زالا في رأسي، أحبابي أعدائي » (ص ٢٩). فهل هما ذات البطل و جزء منه أم صوته المتواري خلف المحكي ؟ ذلك سؤال ..

إن الكاتب، الميلودي شغموم، وهو يقدم شخصيات هذه الرواية، عبر تقنيات الحكمي وتداعياته وجماليات الوصف وتلويناته وطرائق الحوار وتوحيده، يطرح إمكانية التعرف على وجهات نظر مختلفة تجاوز سقف الموضوعية المتبناة أصلا في الرواية، وما يتولد عنها من موضوعات صغرى

رحلة البحث عن الذات والمصنع

في رواية « أريانة »

د . أحمد زنيبر *

يحتل الكاتب المغربي الميلودي شغموم بمكانة مرموقة، في المشهد القصصي والروائي معاً، تبعا لما تم إنجازه من نصوص إبداعية متنوعة، تنم عن وعي قصصي وذوق أدبي رفيعين. نذكر من هذه الأعمال السردية المتميزة « عين الفرس » و « مسالك الزيتون » و « خميل المضاجع » و « الأناقة » وغيرها من العناوين الدالة، التي تتغيا محاور الذات ومقاربة الواقع، من خلال رؤية فنية ومتخيلة.

بهلول / داني ودانية / مسعودة / مينة / فراشة / رامون / نجمة) . وهي عناوين يغلب عليها طابع التأنث، من جهة، كما تتراوح مساحتها الورقية بين الطول والقصير، من جهة ثانية، فيما السارد، بوصفه فاعلا مشاركا في صنع أحداث الرواية، يتولى عملية ربط وضبط مجريات الواقع بما تقرضه من انصهار، تام أو جزئي، بالمكان وبالزمان، من ناحية، وبما تقرضه من علاقات ومواقف إنسانية، سلبية أو موجبة، لا تخلو من إحالات دالة ورمزية، من ناحية ثانية.

فكيف يلم شغموم بانفعالات وأهواء شخوصه وشخصياته، وكيف يرصد تحولاتهم الوجدانية والوجودية، انطلاقا من علاقاتهم بالأنا، من جهة، وبتواصلهم بالغير، من جهة ثانية؟ وبالتالي ما الموضوعات / الموضوعات التي تهيم على مشاعر الشخصيات، واقعيين و متخيلين في آن، بدءا من شخصية السارد ذاته؟

تقودنا « أريانة » كمادة سردية، تنتمي إلى جنس الرواية إلى فضاءات إنسانية صرف، تعرض لكثير من القضايا والأسئلة المتناسلة، كما تجسد صورا متباينة لما تستبطنه الذات الفردية، في علاقاتها بجملة الأحاسيس والمشاعر المتقلبة، هنا وهناك، بحسب المواقع والمواضع الممكنة.

إن أول ما يلفت انتباهنا، في هذه الرواية، كون صورة المرأة، في شخصية « أريانة » عبر امتداداتها و تمظهراتها المختلفة، وفي علاقاتها مع باقي الشخصيات (الأنثوية منها والرجولية) أخذت حيزا كبيرا في

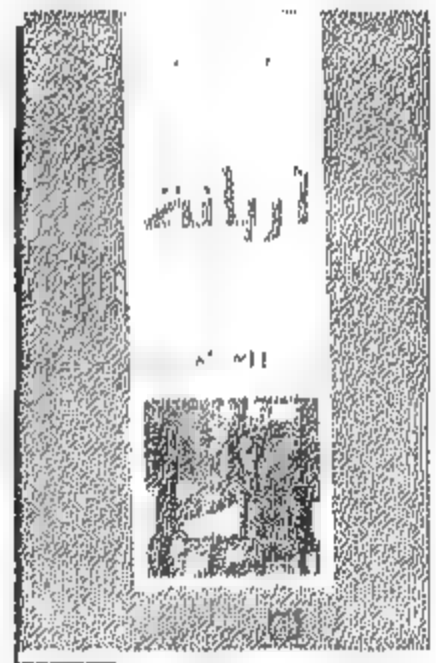
ولما كان الفضاء الروائي أحد المكونات الأساسية، التي يقوم عليها بناء الحكاية بشكل عام؛ فإن الميلودي شغموم أولى هذا العنصر كبير عناية وأفرد له حيزا

واسعا. ومن ثمة، نجد تنوعا ملحوظا في توظيف هذا الفضاء الروائي ، على مستوى الموضوعات / الموضوعات الحكائية التي يقاربها الكاتب، في مختلف تجاربه السردية. ذاك التنوع الذي يقتضي استحضار الواقع في تشكيلاته وتشاكلاته الممتدة تارة، والمضي بالمتخيل نحو التجريب والعجيب تارة أخرى، مما يضيف على النص الروائي حين اكتماله، لغة ودلالة، تلك المتعة الجمالية المطلوبة.

وإذا كان قارئ أعمال الميلودي شغموم الروائية، لا يتوانى في استخبار دلالات الحكاية عبر ترصد الأحداث وتعقب الشخصيات، قصد الإلمام بمعالمها وعوالمها الكبرى، فإنه لا محالة واجد ضالته عندما يحط الرحال بمنجزه الروائي الجديد، الذي وقعه تحت اسم « أريانة » ❖. وهي الرواية التاسعة في مسار تجربة الكتابة لديه.

فماذا عن هذه الرواية ؟ وما القيمة الأدبية التي تضيفها ؟

تقع رواية (أريانة) للكاتب المغربي الميلودي شغموم، في مائة وأربعين صفحة تتخللها عناوين رئيسة بمثابة فصول هي : (أمانة / حليلة / أريانة / رابية / شمس البحر /



مصاحبة. لذلك تراه من خلال تحديد رؤى ومسارات شخصياته، وما يعترضهم من مشكلات - يمنح بعض المواقف المحصلة تفسيراً تأملياً عميقاً يبحث المفهوم ويقبله على أوجهه المختلفة.

فإذا كانت العلاقة التي جمعت بين شخصية السارد وأريانة مؤثرة باللذة والفرح؛ فإنها سرعان ما حوصرت، هي ما بعد، بالخوف والألغاز « سمعت، ذات صباح، وأنا أسير في اتجاه المكتب، سمعت هاتفاً بداخلي يقول: لماذا تصر على تفكيك هذه اللذة، التي تسميها اللغز، وماذا ستريح من هذا التفكيك؟ أترك جسدك يكتشف، قد يكون أذكى منك أو على الأقل أصدق، قد يكون الجسد الحل، الخلاص » (ص ١١).

لكن ما الجسد؟ سؤال توقف عنده الكاتب الميلودي شغوم مليا، وأفرد له حيزاً مكانياً مهماً لتحرير مختلف التعريفات/المفاهيم الممكنة التي ترتبط بضرورة بالشخصية المتحدث عنها، وتبعا لمرجعياتها المعرفية المتعددة (غربية، مشرقية، مغربية)، ومن ثمة نجد الجسد يتمظهر في «بيت اللحم الذي نسكنه أربعاً وعشرين على أربعة وعشرين ساعة» (ص ٦١) تارة، كما نجده يتمثل في كونه «أول وأكبر هدية ربانية، من جميع العناصر، منحها الخالق للإنسان، استعاره له من الكون كله ليعيده إليه ذات يوم فالإنسان مسؤول عنه أمام الله والكون» (٦٤) تارة أخرى، لينتهي المطاف إلى أن «كل شئ يقرأ في العين، كل الجسد كله يتجلى في العين» (٦٦)؛ بل إن الجسد في معنى آخر «يوجد مصغراً في أسفل القدم: هنا العينين، هنا الرقبة... وهنا» (ص ٦٧).

وهي إحالات وإشارات، بقدر ما تظهر تعددية الرأي بقدر ما تثيره من صور وأخيلة تغوص في عمق الذات وما يحورها من هواجس وأنفعالات في اتجاه البوح حيناً، وصوب الكتمان حيناً آخر. يقول السارد «وفي الغرفة الفيروزية أجلسني أمامها على السرير وقالت لي: الآن تأمل عيني واتركني أتأمل عينيك». وتأملت عيناها حتى سقطت بين ذراعيها دائخاً. مسحت على رأسي قليلاً ثم قالت لي: هات قدميك الآن! منذ ثد بدأ نفس المشهد يتكرر في نفس، أو مثل، الوقت...» (ص ٦٩).

وبين هذا المعنى وذاك، ظل الجسد فضاءً خصباً للتأمل، من خلال عملية استقراء للذات/الشخصية ورصد للامحها الخاصة. فمن متباه بالجسد إلى محتقر له إلى خجلان منه، تتورط هذه الذات، بكيفية أو بأخرى، في عملية تحديد وبناء لهويتها. ولما كان الجسد خريطة، بمعنى ما، تقتضي لقراءتها لغة خاصة، وبالتالي مرتبطاً، بصورة أو بأخرى، بعالم الجنس واللذة، فإن طقوس الاحتفال بهذا الجسد أو ذاك، لغة وممتعة، تختلف باختلاف الفرد والمناسبة وتتنوع بتنوع الأمكنة...» وقال الناظمي: كلما رأيت شخصين يدخلان غرفة النوم أشعر بالسعادة، يزداد أمل في الدنيا،

ترفع لدي درجة الرغبة... سر، الحمار، سر، يقول الشيهب، الحيوان! (ص ٧٧). غير أن الجسد كلما اكتمل ونضج كان عرضة لعبث الأقدار فلزم الأمر من الجسد «أن يتكيف مع كل تبدل، ويتجند كله لتعويضه أو تداركه» (ص ١٤٤) وبذلك يقاوم العطل ويتحدى الموت، كما تعهدت بذلك (غلوريا) الراقصة، داخل الرواية، مثلاً.

لكن أريانة راقصة الفلامنكو الأولى سرعان ما تتعثر حياتها ويفقد جسدها نظارته وخفته وحرارته بمجرد إصابتها بسرطان الثدي فتعتزل الرقص وتهرب من الحب عائدة إلى مسقط رأسها، وتحكم على نفسها بالسواد المفلز، رغم نجاحاتها، «إن غلوريا القرطبية لن تغفر للإيطالية المغربية، لقد جعلت منها أريانة راقصة من الدرجة الثانية في الفرقة، في كل اشبيلية» (ص ١١٢).

أما عن علاقة الجسد، ككيان، بموضوعة الحب، فإن الرواية حين رامت ملامسة ذلك ذهبت إلى إثبات ما لاشتعال الذاكرة والحنين من أثر في إنعاش وإحياء العلاقة بين الكيانين / الجسدين، إذا توافرت الشروط لذلك، بغض النظر عن طبيعة هذه العلاقة، شرعية كانت أم فاسدة. فالسارد / الصحافي، من خلال معاشرته لأريانة فترة من الزمن حيث جاذبية العطر وسحر الشمس والبحر واللذة اللامتناهية، لم يستطع الإفلات من دوختها (إحراقها وإغراقها له) والسقوط بوعي أو بغيره في حبها، بالفعل والقوة، رغم ما أبداه عقله الخارجي من مشاكسة ومراوغة، يقول: «العمياء المجذوعة الوجه، اللعينة، ما زالت تحتال علي لتلصق بي تهمة الحب لابنتها...» (ص ٨٠).

غير أن شخصية البطل، بعد لأي وتردد ومكابرة، يجد نفسه باحثاً عن محبوبته، لاهثاً خلفها عساه يسترد الشمس والبحر كما أن حواراته، المباشرة وغير المباشرة، مع شخوص الرواية، سائق التاكسي وراببة مثلاً، سرعان ما وجدت موقعها من قلبه وعقله فتم إرباك فتاعاته الباردة. ومن نماذج ذلك نجد من قبيل: «لماذا تقبل أن تنام مع امرأة، أقصد أريانة، وأنت خائف من الفضيحة، ومن العار، ومن الحبس، من المجهول المحتمل الذي تتغذى منه صورتك المزدوجة؟» (ص ٤٨/٤٩)، أو نحو «في عينيك بريق ذابل، بريق الجسد الذي يشتغل كثيراً لكنه لا يحب، أو لا يسعد بالحب، بدون توازن» (ص ٦٥)... أو من مثل «مصدر عذابنا في الحب، أننا لا نعرف كيف ننصت بصدق إلى قلوبنا، أو نريد أن نجتمع فيها المستحيلات، المتناقضات، وأشد مصادر التعاسة أن نجري وراء شخص ونحن نعرف أنه غير مستعد للحب ولا قادر عليه...» (ص ٨٢).

كل هذه المواقف أو التلميحات، كان من شأنها تحريك رغبات هذه الشخصية، الدفينة نحو الإنصات الهادئ إلى الذات، ومن ثمة العزم على مواصلة البحث عن

أريانة وعن سر اختفائها «طبعاً لا بد أن أفك هذا اللغز، لغز أريانة، وليشرب عذيري ماء البحر، ومعه مالك والراضي وكل القبيلة، ولتذهب راببة المختالة بسرورها، وكذلك سائق الطاكسي...» (ص ٧٥).

وهكذا يقوم السارد/البطل برحلة (واقعية / متخيلة) إلى بلاد الأندلس، في مهمة صحفية، حيث يتعرف، أثناء ذلك على زميلات وزملاء أريانة (غلوريا، فلورا، موراييس، أنطونيو ورامون) حين عملها، هناك، كراقصة مميزة، وخلال تلك الرحلة تجمعت لديه وفرة من المعلومات عن نشاطاتها وعلاقاتها وكذا صراعاتها مع الذات والزمن والألم. هذه المعلومات أو العلامات التي لم يحسن قراءتها في بادئ الأمر، كما اعترف هو بذلك، قادته عن طريق التأمل والفهم المناسب ثم التأويل الملائم إلى إشارات دالة وموحية، كشفت النقاب عن سر أريانة المفلز، واتضح الحدود والملا لم. «قالت وقد امتزجت فيها فجأة أريانة وراببة: الوقت الآن، كما في الرقص، رقصني، أو صل معي، تذهب كل الكواييس، تتصالح أسماكك، وأصواتك، ونعوتك... وتفهم حليلة... فتسامح العربي الشيهب... وسليم الناظمي...» (ص ١٠٠) وأخذت أريانة ترقص. فرقصت معها... لأول مرة في حياتي كلها، أرقص، وكاني أصلي، أو أموت! (ص ١٤٠).

لقد شاءت أريانة/راببة أن تكون للبطل «أما وعشيقة» (ص ١٣٨) لكنه لم يفهم إشارتها إلا بعد حين، فضاع بين الصور المزدوجة. لم يفهم بعد المعنى وعلامته إلا حينما واجه ذاته، مثلما فعل سائق الطاكسي، وبعد أن تعقب خطرات قلبه وتحرر من الخوف، كالخوف من الحب ومن الموت... ومن العار ومن الفقر...

هكذا إذن، نلقي الكاتب، بين هذه الدلالة أو تلك، يواصل عملية تشريحه لكيونة الشخصيات وفق ما توافر له من تقنيات سردية عالية، تلمح أكثر مما تصرح، بحثاً عن توازن ما، يضمن للزمن الروائي إيقاعاً منسجماً وللمسارد، كذات إنسانية، وعياً ملتبساً.

إن العودة إلى وقائع وأحداث الرواية / الرحلة، في أبعادها الفكرية والوجدانية، لتقدم صورة واضحة، ولو مصغرة، عن / لبعض مشكلات الإنسان مع الذات والعالم. مشكلات ذات أفق رحب يسمح بالنظر والانتقاد. وهو ما سعى الميلودي شغوم، من خلال شخوصه، إلى تحريره وتمثيره، عبر رموز موحية تجلت في شخصية أريانة، وقد تموضعت كإشكال نصي ومعنى روائي، يستدعي بحث وتثقيباً، في رحلة قرائية خاصة.

✦ باحث وناقد من المغرب

✦ أريانة، الميلودي شغوم. المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٣

الاقتصادية في سورية، وربما هي عمارة في حي الجميلية الذي كان قبل ثورة ١٩٦٣ للتجار وكبار الموظفين الحليين، ثم صار رويدا رويدا لصغار الموظفين الذين سحب البساط من تحتهم، نتيجة تآكل الطبقة الوسطى في المجتمع، فالعمارة المكوّنة من ثلاث عشرة شقة مع الأفقية والسطح تشير إلى ثلاث عشرة حالة إنسانية، تسليتها الوحيدة تتراوح بين التلفزيون والاستلايت، ليس فيها مصعد، وتتشكل كراسي السكان من القش، وهي الكراسي المتداولة في المرحلة، وفي المنطقة، كما يقبع السكان في بيوتهم المتواضعة، ولو كانوا من طبقة أغنى، لما كانوا جميعاً في بيوتهم في حلب في مثل هذه الساعة. ويبدو أن هذه الوحدة في المصير، في لحظة ما، هي لحظة منتصف الليل تفرضها التحوّلات الاجتماعية الاقتصادية في سورية.

تقوم عمارة يعقوبيان وسط القاهرة في شارع سليمان باشا، وقد بناها المليونير هاجوب يعقوبيان عميد الجالية الأرمنية في مصر عام ١٩٣٤، وسكن فيها آنذاك صفوة المجتمع إلى أن قامت ثورة ١٩٥٢، فتغيّرت المقاييس الاجتماعية بهجرة اليهود والأجانب، واستيلاء ضباط القوّات المسلحة وأصحاب النفوذ في ذلك العهد على ممتلكاتهم، وتشهد العمارة التحوّلات الاجتماعية الاقتصادية كلها في مصر حتى عقد التسعينيات الذي تحرك فيه الشخصيات الحاضرة في الرواية. وكما تشير وحدة مصير الناس في بناية منتصف الليل إلى وحدة مصير طبقة ما، فرضتها التحوّلات الاجتماعية الاقتصادية في سورية، فإنّ التنوّع في الحالات البشرية في عمارة يعقوبيان فرضته التحوّلات المشابهة في مصر، وليس هذا التنوّع سوى شكل ظاهر تلفيه النهايات المتشابهة، الموازية لوحدة المصير، وتكشف زيفه، إذ تنتهي نماذج الفئات كلها بالسقوط على اختلاف أشكاله، سواء أكانت الشخصية من البرجوازية الكبيرة التي أهل نجمها مع قيام ثورة يوليو، لكنها بقيت تعيش بما تبقى لها من إرث متواضع، وتفتات على ما تجترّه من موروث مجد غابر، ومثاله في النصّ زكي الدسوقي، أم من الفئة الثانية التي تعرف بمليونيرات الانفتاح، ونموذجها محمد عزام الذي انتقل من ماسح أحذية إلى عضو في مجلس الشعب، وهي العضوية التي نالها بفضل المال الذي يشتري النفوذ من أصحابه من السياسيين الفاسدين، إنها الشخصية التي يجتمع فيها التدين

السرد في بناءين

عمارة يعقوبيان وبناية منتصف الليل

شمالا العجيلي*

لا يقصد بالبناء في هذه الدراسة البناء السردّي المجازي فحسب، بل البناء بمعناه الحقيقي



المادي، أي البناء الهندسي لعمارة مكوّنة من طوابق، فيها شقق، أو منازل، أو بيوت، يقطنها الناس، ليخرج هذا المعنى المادي المكوّن من إسمنت وحديد وحجارة إلى فضاء أكثر تجريداً هو السرد اللغوي الذي تمثله رواية «عمارة يعقوبيان» للمصري (علاء الأسواني)، إلى فضاء أكثر تجريداً من سابقه هو فضاء سرديّ بصريّ في الفن التشكيلي الذي تمثله «بناية منتصف الليل» للسوري (سعد يكن).

يستدعي حضور المدينة، لأنّ العمارة هي مكوّن هامّ وأساسيّ من مكوّنات المدينة، في حين أنها شكل طارئ على الريف، بل دخيل، بل هو شكل مشوّه للامتداد البصريّ الذي يميّز الريف بمساحاته الخضراء الشاسعة، إذ يكسر عين المتلقّي بالكتلة الحجرية المرتفعة. هذا يحيلنا على أن نؤكد أنّ عمارة منتصف الليل هي عمارة في مدينة، وغالباً هي حلب، إذا ما ربطنا اللوحة بسياقها الفنيّ، فهي من معرض الطرب في حلب، الذي عرض أوّل مرّة عام ٢٠٠١، وتشير الدلالات الثقافية في اللوحة إلى أنها عمارة للطبقة الوسطى البائدة، التي تحوّلت إلى أشبه بالفقيرة نتيجة التغيّرات الاجتماعية-

لا شكّ في أنّ إبداع هذين النصّين التشكيلي والروائيّ في البنية الثقافية في مرحلة واحدة هو من وقع الحافر على الحافر، إلا أنّ حضورهما معا ذو دلالة اجتماعية-ثقافية يمكن أن نرجعها إلى فكرة عودة المدينة، وتفعيل دورها في الثقافة العربية من جديد، عودة المدينة ليس بوصفها مكاناً مفرغاً، وإنما عودتها بمدينتيّها، بثقافتها وتقاليدها، عبر الكلام على ما أصابها من تغيّرات ثقافية-اجتماعية بعد أن حدث تريف عنيف للمدينة العربية أدّى إلى تشويه الريف والمدينة على حدّ سواء.

من العمارة إلى المدينة:
لا شكّ في أنّ حضور العمارة

يعقوبيان» مثل محمد عزام، أو الفولي اللذين ينتميان إلى طبقة القطط السمان، أو حاتم رشيد الشاذ جنسياً، كما تتمثل في الوجوه الشوهاء لساكني عمارة منتصف الليل.

وقد يشكل علينا أن نميز بين أن تكون هذه التشوهات نقطة انطلاق أم نقطة وصول، وتعد هذه التشوهات في النصّين المصدر الأساسي للطاقة، لكن السياق الاجتماعي- الثقافي للنصّين يحدد مرجعية هذه التشوهات، ووظيفتها بوصفها قد أصبحت تقنية سردية.

فباعتبار أن نقطة الانطلاق هي مجتمع اليوم الفاسد، فإن نقطة الوصول هي التطرف أو التشوه، وهذا ما يوحي به النصّ التشكيلي وإذا ما كان التشوه أو التطرف هو نقطة الانطلاق، فإن نقطة الوصول مجهولة لأنها تحتاج منعطفاً تاريخياً حاسماً يفضي إليها، ليتحوّل التشوه عن تشوّه، وهذا ما يبيده النصّ الروائي، على اعتبار أن نقطة الانطلاق كانت الزمن الجميل الذي يعود إلى عام ١٩٢٤. لذا نجد الشذوذ السلوكي في شخصيات (الأسواني) نمطاً للوضع الإنساني، في حين الشذوذ الشكلي لدى (يكن) هو انحراف عن المعيار حتى نراه في ضوئه الحقيقي. لكن هذا التشويه ينسحب على الشخصيات جميعاً، أو الوجوه جميعاً، بشكل يصل حدّ التمجيد، ويبدو أنه ولع، لأنه تحرير للدوافع من العبودية للعرف. لذا يمكن القول لو أن الإنسانية تحلم حلماً جماعياً لحلمت بوجوه (سعد يكن) المتحررة من العرف الشكلي، ولقرعت ذاتها على وجودها في عالم واحد مع الشخصيات التي باتت تسكن عمارة يعقوبيان في تسعينيات القرن العشرين.

♦ باحثة من سوريا



ثقافي- اجتماعي واحد للشخصيات، هذا يعارض القول النقدي الذي يرى أن سعد يكن « يكرر وجوهه، يكرر مفرداته. الفن يتكرر، الفن هو التكرار. لكنه يكرر يكرر لدرجة الهلوسة، لوحاته نتاج هلوسات، حالات نفسية فصامية ورهابية » إننا نجد هذا التكرار ناتج عن وعي عميق، وحالة يقظة حادة.

التطرف تقنية سردية:

يمكن القول إن الشخصيات التي تقطن عمارة يعقوبيان هي شخصيات تاريخية، فهي متطورة عبر اتصالها بالعام، وعبر تفرعاتها السردية الممتدة إلى الماضي، وعبر اتصالها السردية الواضح بعضها ببعضها الآخر، في حين تبدو شخصيات بناية الساعة الثانية عشرة، وقد قذفت إلى الوجود، بحسب هيدغر، فهي شخصيات لا تاريخية، وما يربطها بالعالم قراءة المتلقي، وتمحيصه بالأشياء حولها، تلك القراءة التي تعتمد على علاقة الشخصيات بالعناصر حولها توضّح أن هذه الدوات الانعزالية أنتولوجياً ناتجة عن مصير اجتماعي محدد، وليست وضعاً إنسانياً عاماً. تمتلك تلك الشخصيات إمكانات مجردة، تنتمي كلية إلى عالم الذات. أما شخصيات عمارة يعقوبيان، فتمتلك إمكانات محددة عرفتها سرداً لغوياً، وتتعلق تلك الإمكانات المحددة بالجدلية بين ذاتية الفرد والواقع الموضوعي. عموماً، يبين النصّان أن كلا من الإمكانات المجردة والمحددة التي يفرضها النوع من الجنس السردية لهذه المخلوقات البشرية تجليها مواقف متطرفة.

تتمثل هذه المواقف المتطرفة بالتشوهات الأخلاقية، أو الانحرافات السلوكية لدى بعض شخصيات «عمارة

مع الضحالة الفكرية، وتكييف الشرع بما ناسب مصالحها، أم من الفئة الثالثة التي تعيش على سطح العمارة، فيما يشبه العشوائيات ونموذجها طه الشاذلي ابن البواب الذي كان ضحية المرحلة، إذ أعد نفسه بجهد واجتهاد ليدخل كلية الشرطة لكنه رفض لأسباب تتعلق بالنكوص الاجتماعي عن مبادئ ثورة يوليو، لأنه ابن بواب لعمارة يعقوبيان، فتحوّل إلى عضو فاعل في إحدى الجماعات المتطرفة.

السرد البصري والسرد الروائي:

إن مجموعة الحالات الإنسانية مع مرجعياتها الاجتماعية التي تلتقطها اللوحة في لحظة، هي منتصف الليل، تطلقها الرواية في عقد من الزمن، ويعود ذلك إلى الفروقات بين هذين النوعين السريين، وإمكاناتهما المختلفة، إلا أن الفروقات تضحل أمام وحدة المعنى، ليصير الشكلان السريين حيلتين ثقافيتين تستخدمهما الثقافة محالة على النسق الذي تصدران عنه، إن المعنى الواحد تنتجه فكرة ثقافية حول التحولات الاجتماعية الاقتصادية في المجتمع عبر مغزى واحد أيضاً، هو «ما هي احتمالات فعل الناس في منتصف الليل، أو في عقد من الزمن».

يبدو السرد اللغوي الكلاسيكي في «عمارة يعقوبيان» حاملاً للتحولات باعتبار البناء حيزاً مساحياً يستقبل الفئات الاجتماعية التي تشكلها قوى خارج المكان، إذ أحضرت الفئات سماتها معها، على عكس «بناية الساعة الثانية عشرة»، التي ينطبع السكان فيها بسمات المكان، من حيث الانتماء الاجتماعي والاقتصادي، وهكذا هي حلب التي حافظت نسبياً على انتمائها وطبقاتها.

تعدّ التقنيات التقليدية للواقعية التي تقدمها الرواية عبر خيوط درامية ونهايات تنتهي بالسقوط غالباً، غير كافية لأنها أكثر سطحية من أن تعالج حقائق عصرنا، في حين يمتلك السرد البصري إمكانات أخرى، لا تقدر عليها اللغة، إذ يمكن فيه التغلب على المحدوديات المجازية بطريقة أكثر سلاسة. وقد استخدمت تلك الإمكانات في «بناية منتصف الليل» سيما في إمكانات تجلي الحلم بصرياً، والتي تبدو منسجمة في الريشة واللون أكثر من انسجامها في اللغة، إذ انطلق الحالمون فوق سطح العمارة في «بناية منتصف الليل» ليحلقوا نحو السماء.

تقابل تقنية التكرار في الوجوه والأدوات في شقق «بناية منتصف الليل» التأثير في النصّ السردية، وتدل على انتماء

مكتبة البحث:

- ١- الأسواني علاء، ٢٠٠٥- عمارة يعقوبيان، ط٧، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- ٢- حنّاد نبيل، ٢٠٠٢- عمارة يعقوبيان، العودة إلى بهجة السرد. بحث مقدم لمؤتمر النقد المباشر في جامعة القاهرة.
- ٣- لوكانش جورج، ١٩٧١- معنى الواقعية المعاصرة. تر أمين العيوطي، دار المعارف، مصر.
- ٤- مصري منذر، ٢٠٠٥- سعد يكن: ما يشكل علينا هو طبيعة لعبته.
- ٥- يكن سعد، ٢٠٠٢- بناية منتصف الليل. مختارات صالة قصر اليونيسكو، بيروت. مطبعة الأوائل، حلب.

www.rezga.com

الجنس إلى التجنس، من الخطاب إلى السياق، من النص إلى اللانص، من الظاهرة إلى النسق... وبشكل عام تفكر في مقولات: المعرفة، الثقافة، الخطاب، الكتابة من حيث هي بنيات رمزية ترسم حدودا ممكنة لعلاقة الإنسان بالعالم.

«البويتيقي» ومشروع اختراق النموذج الأجناسي: ويجد مسوغه النظري في تمثيل مغاير للبويتيقا الكلاسيكية يعتمد المفهوم الإنفتاحي لأدبية الخطاب المسرحي حيث يراهن البحث على انتهاك «الصفاء الأجناسي» لهذا الخطاب عبر وعي قرائي يتغيا مسألة حدود التعالق بين المسرح والأدب من جهة وبينه وبين الفن من جهة أخرى، وهو التعالق الذي وجد الباحث في نظرية المسرحي الفرنسي «لأرتوماس» P. Larthomas الصيغة الناضجة له خصوصا وأن سؤال البويتيقا عند هذا الباحث لا يطرح بمنأى عن السؤال الاستيمولوجي حيث الثنائية الأجناسية: الأدب / الفن محكومة إستيمولوجيا بثنائية: المكتوب / المقول: L'écrit et le dit، ومحمد أبو العلا وهو يتمثل هذه الخلفية النظرية قد قاده الوعي بخصوصية الفعل المسرحي من جهة وبالمقاربة التي يملها المشروع القرائي لـ (لأرتوماس) من جهة أخرى إلى مواكبة الطرح الجديد لسؤال التجنيس بالنسبة للمسرح منطلقا في دعمه هذا المشروع وتعميقه من المفهوم الجديد للغة والدرامية التي تتجاوز حدودها اللسانية لتتظاهر في وظائف وأنساق دالة لها سمات تواصلية وسيميائية مغايرة وبالتالي فإن اللغة الدرامية من المنظور الذي ينطلق منه الباحث تشتغل باعتبارها بنيات تدليلية «مسننة» بقرار فردي من جانب المبدع ولذلك فإن الاشتغال على اللغة الدرامية هي مقارنة مطالبة باختراق الأنساق التكوينية لهذه اللغات من أجل سميائها أي ترهينها في أنساق علامائية دالة وهنا يكمن أحد رهانات البحث ما دامت استراتيججية «التدليل» في الأنساق غير اللسانية لا تتوفر دائما على الحد الأدنى من التسنين الثقافي على خلاف اللغة الطبيعية التي تظل في جميع الأحوال ممتلكة لنسيج ثقافي يتيح الإمساك بالحد الممكن من الكفاية

المسرح وانفتاح العلامات

قراءة في كتاب الدكتور محمد أبو العلا:

اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها

د. مصطفى بواكيس *

حالة الضمور الكمي وربما النوعي أيضا الذي يطبع الكتابة النقدية المسرحية في المغرب وخاصة في جانبها «الدراماتورجي».

ومع تنامي الإحساس اليوم في مشهدها الأدبي بأننا نعيش زما غير زمن المسرح، يأتي العمل الذي أنجزه الباحث الدكتور محمد أبو العلا: «اللغات الدرامية، وظائفها وآليات اشتغالها» (1) ليقدّم إضافة متميزة إلى المنجز النقدي السائد، وهو الهاجس الذي يحضر في هذا العمل من زاوية اشتغاله النظري أولا حيث يتأسس الخطاب النقدي فيه على وعي قرائي للنظرية المسرحية الحديثة وأطرها المرجعية والاستيمولوجية كما تتبدى خصوصية هذا العمل ثانيا من جهة القراءة التحليلية الدراماتورجية لمجموعة من النصوص المسرحية التي اختارها متنا للدراسة.

الدكتور محمد أبو العلا

اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها

د. بواكيس مصطفى

وبهذا الوعي النقدي يأتي مشروع الكتاب لتعميق التفكير في قضايا المسرح وأسئلته بما يشرعه لها من سياقات تحليلية تنحو إلى تفكيك الكثير من تمييطاتها التقليدية لإعادة فتحها على تمثلات مغايرة تعبر من:

التحليلية والتأويلية لخطابها وهذا ما يفسر أن هذا النوع من المقاربات المشتغلة على اللغة الدرامية كانت تواجه ضمن العوائق الإستيمولوجية والنقدية انفلات سنتها الثقافي خصوصا وأن مثل هذه الأبحاث والمقاربات لا تستند على القدر الكافي من التراكم النقدي كما هو الشأن بالنسبة للغات الطبيعية هذا بالإضافة إلى الصعوبات الناتجة عن تعدد المرجعيات والحقول المعرفية المؤسسة لشعرية الخطاب المسرحي مادامت اللغات الدرامية هي علامات ذات طبيعة مغايرة: ايقونية، صورولوجية، إيمائية فوتولوجية... ومع اختلاف المرجعيات والخصوصيات تختلف أيضا آليات القراءة وأجهزتها المفاهيمية. وكل ذلك يجعل البحث وهو يبنى موضوعه النقدي في مقارنة اللغة الدرامية لا يخلو من الجراءة في التحليل والمساءلة.

وفي انسجام مع هذا المسعى الموجه لإعادة التفكير في الشعرية المسرحية نراه يذهب أبعد من ذلك في استثمار هذا المعطى الشعري فيفتح أفقا ممكنا لتناص أجناسي يصل المسرح بالرواية، مستحضرا في ذلك الانساق التخيلية والجمالية الداعمة لفرضية اندغام وتساكن الخطابين وبالتالي الانغماس في قراءة عاشقة تتلذذ ولائم الحفر في شعرية مفتوحة يلتقي فيها المسرحي والروائي في مسالك عبورية متواشحة.

وبهذا كله يكون المعطى الشعري في هذه الدراسة بوصفه مكونا مفكرا فيه من داخل النظرية من جهة ومن حيث هو موضوع الممارسة تحليلية قرائية من جهة ثانية فضاء لتعميق التفكير في «جينالوجيا» الانساق التخيلية والرمزية والدفع بها إلى استعادة تقاطباتها وعلائقها الأولى المنسية والمتوارية بتأثير من البويثيقيا الكلاسية وبعض امتداداتها اللاحقة.

❖ قراءة النص: بين سلطة «البويثيقي» وسلطة النقدي:

إذا كان رهان الشعرية الذي حددناه سابقا قد عكس لدى الباحث هاجس توسيع الهوية الأجناسية للنص المسرحي ومحاولة تبديد أوهام تلك القراءات الانطباعية التبسيطية التي جعلت من جسد الإرسالية المسرحية فضاء لتقطيعات أدبية مبتسرة، فأحد

الرهانات الموازية الثاوية في هذا الدراسة تتمثل في المتن النصي موضوع البحث ومدى قابليته لاستيعاب الأسئلة النقدية المؤسسة لخطابه. فقد حاول الباحث منذ البداية أن يقنع بالمسوغات التي كانت وراء اختياره للنصوص، وهي مسوغات على الرغم من وجاهتها وقوتها الإقناعية، إلا أنها في الوقت نفسه لا تخلو من مغامرة، وبيان ذلك في تمظهرين أساسيين:

١- اعتماد توليفة نصية هجينة بسبب الفارق الزمني أولا (لا يهم الفارق المكاني) حيث تتجاوز على سبيل المثال في المسرح العبثي نصوصا تفصل بينها مسافة زمنية تتجاوز أحيانا ثلاثين سنة، هذا بالإضافة إلى عامل الإبدال الجمالي والفني المؤطر للتجارب المتتمة لهذا الاتجاه حيث يتجاوز مرة أخرى على هذا المستوى كاتب من عيار ثقيل مثل توفيق الحكيم وكتاب آخرين أقل حضورا على الساحة. وهذا إن لم يكن بمعيار الخصوصية النوعية. وهذا مؤكد. فهو محسوم بمعيار التراكم الكمي، فضلا عن المعيار الإستوريوغرافي وضمنه الفينوغرافي(٢).

٢- محاولة تكسير الحدود بين النقدي والبويثيقي، ويتم ذلك باستحضار نظرية المسرح العبثي بمفاهيمها ومقولاتها المنحدرة من الدرس النقدي الغربي، فيمضي الباحث في كشوفات نقدية مغامرا داخل تحقيقات نصية محصا ومدققا وموسعا ومضيفا، وربما تتسع حدود المغامرة حين يراهن على استعادة شعرية المسرح العبثي لينتج خطابه النقدي من داخل هذه الشعرية. ولعل هذا هو ما يفسر أن العبثي الحاضر في نظرية المسرح أي في نصه الجامع (Architexte) هو ما سيحاول الباحث الإمساك به في تحقيقات نصية راهن على قدرة موادها التخيلية على استحضار قيمه النوعية. فهل سؤال البويثيقي والنقدي هنا مفكر فيه بوعي مسبق؟ وبمعنى آخر ما الذي يجعل العبثي على سبيل المثال يكرر نموذجيه النوعي عند بهجائي أو رجاء عالم أو عبد الجبار المختار؟ أي ما هي اشتراطات الوعي النقدي والجمالي المسوغ لهذه العودة إلى رحم المرحلة التأسيسية (توفيق الحكيم)؟ هل هي

الرغبة في التتويج والإضافة؟ هل هي الإنتاجية والمساءلة؟ هل هي رغبة في استنابات تجربة لم تستكمل مقومات تشكلها في زحمة الإبدالات المتسارعة في مشهدها الإبداعي؟ أم أن العيب هو هذه التجربة الأكثر قدرة على قراءة أو إعادة قراءة اختلالات واقعنا «اللامعقول» واستنطاقه في عبثيته وتصدعاته؟ وفي سؤال جامع: هل تجربة المسرح العبثي بهذه العودة أو الامتداد مبررة تاريخيا وإجماليا؟

❖ لذة العبور من النصي إلى الجمالي:

حين يتحدث الدكتور يونس الوليدي في تقديمه لهذا الكتاب عن لذة النص وسحر العرض من حيث هما سمتان مميزتان للفعل المسرحي، وكيف شكلتا أحد الانشغالات الأساسية في عمل الباحث محمد أبو العلا، فهذه إشارة واضحة إلى ما توافر للباحث من حس نقدي وجمالي لإدراك آليات الإنتاج المسرحي وطرائق تشكله، وهذا ما برهنت عليه الدراسة في كل مراحل التحليل والقراءة، فهي بقدر ما تنضبط لآليات البحث العلمي وصرامته الأكاديمية، بقدر ما تنخرط في قراءة عاشقة تتلذذ جماليات هذا الفن واشتهاءاته. إنها قراءة مزدوجة: قراءة في الكتابة (النص) وقراءة في «اللعب» (العرض). وفي تضاعيف هذه الازدواجية يكون على الباحث أن يستنطق كل العلامات الممكنة والمتواترة عبر سيرورة الإنتاج والتلقي سواء اللسانية منها أو غير اللسانية.

لذلك فالقراءة تنتج لذتها عبر ارتحالات مستمرة داخل مجموع مكونات الفعل المسرحي بشقيه النصي والركحي، حيث تتحول كل عناصره إلى لغة ناطقة وتتحول القراءة إلى عملية كشف عن مكامن الغواية في هذه العناصر. وهكذا فإن خطاب اللذة بالمفهوم الذي تشي به القراءة الثاوية في هذه الدراسة يمكن رصد في مظاهرها:

١- الانزياح باللغة الدرامية في كثير من أنماطها عن تمظهرها اللساني لإضاعة اشتغالاتها السيميائية أي قراءتها كعلامات دالة «مسمية».

٢- كشف أشكال التواضع بين الإرساليتين اللسانية والبصرية حيث



ينضفر التخيلي والأيقوني ويتعاضد الصوتي والإيمائي...
٢- ارتهان القراءة بالكشف عن تراسل مجموعة من الجماليات المتواشجة داخل العمل المسرحي ما دام الإبداع في هذا المجال هو سيرورة اشتغالات تبني معمارها الجمالي والخطابي منذ أول بذرة للمتخيل تتدلق في ذهن الكاتب ثم ما تزال تنامي على الفضاء الورقي قبل أن تتطلق راصدة لحظات تحققها التداولي المفترض.

٤- الخطاب النقدي: المرجعية، المنهج وبناء الأنساق:

يمكن القول إن أحد الأسئلة الأساسية في هذه الدراسة هو سؤال المعرفة النقدية والأنساق المؤسسة لخطابها. وهنا أهمية المرجعية النظرية التي بنى عليها الباحث أطروحته والتي شكلت نظرية المسرح الغربي دعائمها الأساسية، حيث حاول أن يقربنا إلى نقاشاتها قبل أن يمضي في تصريف تمثالاتها ومفاهيمها في قراءات نصية تحليلية، ووعيا من الباحث بالخلفيات النظرية والابستمولوجية لهذه المرجعية، فإن عمله لم يكن يتغيا إعادة إنتاج النظرية والخوض في متعالياتها وجدالاتها، بل كان هدفه بالأساس بناء رؤية نقدية لقراءة النص المسرحي. لذلك نراه حين يدير ذلك النقاش النظري لشعرية المسرح ويستحضر اجتهادات مجموعة من منظريها (لارتوماس، أوبرسفلد، بافيس، كاوزن، كير إيلام...) فإنه كان يسعى إلى بناء تصور محدد بموقع داخله مشروعه النقدي ليتأسس على خلفية المعرفة التي راكمها هذا التأمل في النظرية وأطرها المرجعية تصور نقدي يروم ضمن أواليات وعيه كشف العلاقات الواصلة بين النص وأنساقه الدالة، ومن هذا المنظور فإن التفكير في النص من داخل نسقه المرجعي هو استراتيجية لضبط السياقات المؤطرة للنصوص وبالتالي الوصول إلى فهم ممكن لشروط إنتاجها، وهذا ما تراهنا عليه الدراسة في تأطيرها للنصوص داخل كليات نقدية مثل: المسرح العبثي، التراثي، التأصيل التجريبي... هذه المقولات التي تشتغل باعتبارها بنيات ناظمة تضيء مختلف الأنساق المحددة لمقروئية النص وتشكلاته التخيلية

إن أهمية الثقلية كمرجعية وكنسق يحدد للنص إطار اشتغاله، تأتي من كونه شكل لدى الباحث أفقا للتفكير في سؤال المرجعي (الواقع / السياق) والجمالي (النص / المتخيل)

والخطابية، وهكذا يمكن رصد نسقين على الأقل مما تشف عنه الدراسة:

- نسق يتمظهر سوسيوثقافي: ويختزل إحدى المرجعيات المنتجة لخطاب التأصيل وضمينه المسرح التراثي وهي «الهوية» بوصفها مرجعية لها سلطة إبداعية تروم لدى المبدع المسرحي إنتاج وعي جمالي عن «أناء» الثقافي والحضاري ومنه شرط المناقفة المؤطر لعلاقته مع الآخر.

إن أهمية الثقافي كمرجعية وكنسق يحدد للنص إطار اشتغاله، تأتي من كونه شكل لدى الباحث أفقا للتفكير في سؤال المرجعي (الواقع / السياق) والجمالي (النص / المتخيل) وهذا بالنظر إلى الاختيار النقدي الذي رسمه لعمله هو إجراء منهجي لتجذير النص داخل مقامه السوسيوثقافي حتى تتبلور للقراءة أرضية للتفكير أي أن يكون لها نسق تنتج من داخله خطابها.

- نسق يتمظهر جمالي: باستحضارنا لجانب من الجهاز المفاهيمي الذي يؤطر عمل الباحث مثل (العبثي، التراثي، التأصيل، التجريب...)، نكون حيال صيغ / مفاهيم تختزل مقولات جمالية هي مدار المقاربة النقدية في هذه الدراسة. والباحث من هذا المنطلق يبدو متمسكا بقناعته النقدية التي يفترض معها أن كل تجربة في الكتابة (عبثية، تراثية...) تمتلك نسقها الجمالي وبصورة أوسع الشعري أي مجموع المعايير المكونة لجامعها النصي، وبأن كل مقاربة لهذه التجربة هي بحث في الكفاية النصية التي تجعل التجربة منسجمة أو غير منسجمة مع هذه المنظومة الكلية التي تنتمي إليها.

وإذ نتصور أن الدراسة التي أنجزها

الباحث قد راهنت على قيمة النسق كمرجعية للتفكير والرؤية، فإن ذلك لا يعني الخضوع في التحليل لسلطة النموذج والجاهز وممارسة قراءة إسقاطية متعالية تتلذذ شطحات النظرية وغوايتها وتجعل النص بالتالي أسير هذه اللذة، بل إن استحضار النسق كان يجد دائما مبرره العلمي عند الباحث في تمثل رؤية شمولية تسترشد بها القراءة وترسم على أساسها فرضيات واستراتيجيات كفيلة بدمج النصوص في بنيات كبرى تمنحها معناها وتكشف شروط تشكيلها عندما تتحول مع القراءة إلى كتابة تحكي سيرتها وتستعيد أنساق كينونتها الأولى.

وعند قراءتنا للدراسة يتضح أن المنهج الذي رسمه الباحث لعمله ينسجم مع هذه الرؤية ويدعمها، فيغض النظر عن التناول الأكاديمي الحاضر بوضوح في هذا العمل، فإنه على مستوى الإجراء التحليلي قد عمل على تدبير قراءته على قاعدة تسمح له من جهة بتفكيك النصوص واستتطاق حمولاتها وبنياتها الصغرى ثم إعادة تركيبها ثانية في حصائل تتقصد الإجابة على أسئلة أو اختيار فرضيات، وهو في كل ذلك لا يكف عن استدعاء الأنساق وكشف العلاقات الحوارية بين النصوص سواء منها تلك التي يشتغل عليها مباشرة، أو تلك الغائبة / الحاضرة عبر تداعياتها التناسية، لتكون أمام قراءة حفزية تستمد جانبا من قيمتها المعرفية والنقدية من هذا السفر الدائم في أمشاج الكتابة وأبنيتها التخيلية والفكرية، حيث الدراسة مفتوحة باستمرار وفي كل أشواطها على سلسلة توسيعات تستدعي إحالات مرجعية سواء أكانت نصية أو نقدية أو معرفية، يتم توظيفها لإضاءة مختلف أشكال الحوار بين القراءة وأنساقها المتاخمة.

أما على مستوى النظرية النقدية، فإن الباحث على الرغم من أنه لم يعلن بشكل مباشر عن نظرية محددة ترسم حدودا لتفكيره النقدي، إلا أن خصوصية الخطاب المسرحي والنقاش المستفيض الذي خاضه في هذا الجانب يكشف عن انشغاله بالنظرية السيميائية، سيما وأن المسرح في بنيته هو موضوع سيميولوجي بما يعتمد

من أنساق علاماتية ذات إرساليات دالة. ومن هذا الموقع يأتي اهتمام الباحث باجتهادات المنظر المسرحي (لارتوماس) مع بعض الروافد النظرية المتاخمة (حلقة براغ) ليقدّم المبرر الملائم لهذا الاختيار، وإن كان الباحث في تعامله مع هذه المرجعيات لا يبدو متمسكا بالجانب السيميائي دون غيره ما دام العمل المسرحي كما يتمثله يستوعب تخصصات متعددة، خصوصا وأن الباحث قد راهن منذ البداية على الدفع بعمله في اتجاه فك العزلة الأدبية عن الخطاب الدرامي ومن ثم السير به خلافا للنظرية النقدية التقليدية في منحى النظريات المنتهكة لتجنيس الأحادي. وبهذا كله كانت قراءته تجترح مسارات موسعة تمتع من أصول مرجعية عدة وفق ما يكفل الاستجابة لخصوصية النص الدرامي في تركيباته وبنياته المتنوعة.

بعد هذه اللحظات من التأمل التي يتيح الكتاب استحضارها، يتضح أن مدار التحليل والذي يشرعه يؤكد ضمن انشغالاته الأساسية أهمية سؤالين متضاهرين: سؤال النقد وسؤال الثقافة. الأول كافق لإنتاج المعرفة وبناء الأنساق، والثاني من حيث هو فضاء للتفكير في الذات والكيان، ولينتج بالتالي من جدل السؤالين كتابة «طرسية» تنغمس في عالم النص وتحوّر علاماته، ولكن من داخل عالمنا وبتقاطب شفاف يصل الجمالي بالمرجعي.

بخصوص الشق النقدي فإن أهميته تتأكد في كون الدراسة في جانب منها ظلت تراوح مكانها بين أن تنتج خطابها على خلفية السؤال النقدي التقليدي (نموذج ذلك قراءة مسرحية: يا طالع الشجرة من زاوية سؤال «العبث» المستهلك قرائيا)، وبين أن تعمل على تحيين لسؤال نفسه في سياقات قرائية جديدة (نصوص كل من: بهجاجي، رجاء عالم، عبد الجبار المختار). فما هو المبرر النقدي الذي يدفع الباحث إلى التورط في هذا الخطاب الاستهلاكي؟ هل هو الرغبة في تفجير «المكتبن» (Scriptible) من داخل «المقرآن» (Lisible) بالمفهوم البارثي (٣)؟ حالة نص يا طالع الشجرة). أم هو بالعكس تفجير للمقرآن (سؤال العبث) من داخل المكتبن (نصوص بهجاجي والمجموعة المذكورة)؟

في هذا الجانب من المغامرة التي يقتحمها الباحث نكون إزاء وضعين نقديين خاضهما بكثير من الجراءة: وضع يشتغل على خلفية الاستهلاك القرائي كما فعل الباحث حين اختار أن يركب هذه المغامرة الجريئة فيتورط في قراءة نصية «لثيمة» مستهلكة نقديا (أذكر على سبيل المثال الدكتور حسن المنيعي الذي ظل يشتغل لأمد طويل على تيمة العبث في نص «يا طالع الشجرة» من خلال محاضراته القيمة لفائدة طلبة الجامعة). هذا فيما الوضع الثاني هو حالة قراءة تسائل نصوصا آنية ولكن بمرجعية نقدية سابقة (العبث بنصه الجامع والمرتهن نظريا ونقديا بسياق تاريخي محدد، وفي الحالتين معا نحن أمام قراءة هدفها بالتأكيد هو بناء مشروعها النقدي على فاعلية التحليل النصي وليس على نموذج نظري أو نقدي جاهز).

وإذا كان مسرح العبث بهذه الصورة قد ظل يتكئ بشكل أو بآخر على مقولات نقدية (العبث في سياقه النقدي المحدد سابقا) يكررها أحيانا وينزاح عنها أحيانا أخرى، فإن المسرح التراثي كان يتأسس في غياب نظرية متكاملة وواضحة المعالم حول تجربة التأصيل إذا ما استثنينا بعض التأملات النقدية المتفرقة هنا وهناك في أنحاء من الوطن العربي غير أن هذه الإسهامات على الرغم من قيمتها العلمية قد ظلت كما تؤكد شهادة أحد رموزها مجرد اقتراحات إن لم تكن تكرارا لما هو سائد من ممارسات في الغرب (٤). ولعل هذا الوضع غير المتجانس هو ما كان يفرض على الباحث محمد أبو العلا أن يتعامل مع النموذجين: العبثي والتراثي بمنظورين مختلفين:

إذا كان مسرح العبث قد ظل يتكئ على مقولات نقدية، فإن المسرح التراثي كان يتأسس في غياب نظرية متكاملة

منظور ازدواجي بخصوص النص العبثي حيث القراءة هي فضاء لحوار النص والنظرية ومنظور شبه أحادي محكوم بسلطة النص أكثر من غيره، وهي وضعية النص التراثي، والفرق الأساسي بين المنظورين أن الأول يقدم صيغة من الصيغ الممكنة لتصبح القراءة أداة لتعميق النظرية وتوسيع أفقها في حين يتجه الثاني إلى أن يكون أحد الإسهامات الممكنة لبناء نظرية تبحث عن مشروعها التأسيسي.

أما بخصوص الشق الثقافي لأسئلة هذه الدراسة، فهو كما قدمنا قد ارتبط بخطاب التأصيل الذي لم يكن في منحاه الثقافي سوى صيغة لسؤال الذات والهوية المطروح في سياق الكشف عن تأثيرات المؤسسة الثقافية في إنتاج أنساقها الرمزية (٥) وهو ما يجد تشخيصه النقدي في هذه القراءة من خلال حضور مفهوم التأصيل كتصور للكتابة في الخطاب الميتامسرحي بخطاطماته ومدونات المنتجة لوعي المبدع ومعرفته الخلفية. وهكذا فإن اشتغال سؤال الذات والهوية كخطاب له شروط ووعي معينة يجعل الممارسة النقدية في هذه الدراسة تبنى بناء إشكاليا في جانب منها حيث إن قراءة الإبداع في ضوء المعطى الثقافي هي قراءة لخطاب له مأزقه ما دام تمثل المبدع لشرطه الثقافي هذا لا يخلو دائما من توترات بسبب ما يضمّره من إسقاطات ذاتية أو إيديولوجية تظل حاضرة في وعي أو لاوعي هذا المبدع في إنتاجه لخطابه. وعندها كان على الدراسة وهي تسائل الإبداع / النص أن تتحول في مرحلة من مراحلها من بحث في تشكلات الخطاب إلى بحث في تشكلات الوعي. والمثال القريب إلينا دائما في هذه الدراسة هو خطاب التأصيل الذي لم يكن تمثله يتم دائما بوعي عميق لدى المبدع المسرحي أمام إرغامات الشرط الذاتي والتبائسات.

وهذا بصورة عامة قد جعل الإشكالية النقدية إشكالية معرفة انفلت منها موضوعها ما دام أن كل قراءة لخطاب النص في ضوء هذه الشروط تفرض بالضرورة قراءة لخطابها الميتانصي وهو ما يعني بشكل ما تماهي الحدود بين الذات النصية والذات المبدعة.

♦ كاتب من المغرب

من هلاكه وإصابته بالجئون. يقول:
كان ذاك اليوم من أيامه دهرًا طويلًا
كان ذاك اليوم من أيامه يومًا عبوسًا
قمطيرًا
ريحه الهوجاء ألقت
في غيايات الحنايا زمهريرًا
فذنوى ما
كان في الإدراك روحًا
.....
وهوى ما
كان من سحر الليالي
والأمالي (٥)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي استبد
بعقل الشاعر فحول حياته إلى جحيم لا
يطاق، حيث أصبح كابوسًا مخيفًا ومقلقًا
لازمه أينما حل وارتحل، يرحل في ذاته
إلى ذاته، وهو ما جعله يردد في أكثر من
مكان في هذه القصيدة (٦) إنه الفاجعة،
والطامة الكبرى التي نغصت عليه حياته،
وأفقدته صبره مما دفعه إلى القول:
ما لهذا الوهم يا صاحبتني يرحل في
الذات إلى

الذات وما في الذات إلا
وهج الحلم المجدد
ما لهذا الوهم يا صاحبتني يجرفني
ما لهذا الوهم لا يهجرتني (٧)
نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي تملك
الشاعر، فأصدر آهاته وتأوهات من شدة
ضيقه وتضايقه منه لكونه كان جرارًا
عرمرما مؤثرا في نفسه، لا يفارقه إلا
لما لكي يعود من جديد. يقول:
أيها الشاعر قد جاءتك أوهام من الليل
قبيلا

جاءك الحلم على أشلائه العطشى قتيلا
جاءك الليل فما ترتد أوهامك إلا
حين يغفو الجرح في الحس قليلا. (٨)
نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي جرعه
كل أصناف المرارة والأحزان والأشجان
فجعلته يصدق شاكيا همه وغمه الذي ألم
به، وأذهب النوم عن جفنيه وحرمه حلاوة
وطلاوة وطراوة البذخ الذي عاشه في
طفولته. يقول:

كنت أمشي
بين ما كان من الإبحار يجري
في اشتعالي
بجنون الخضرة الزرقاء في الحلم المندي
والذي يجرفني في

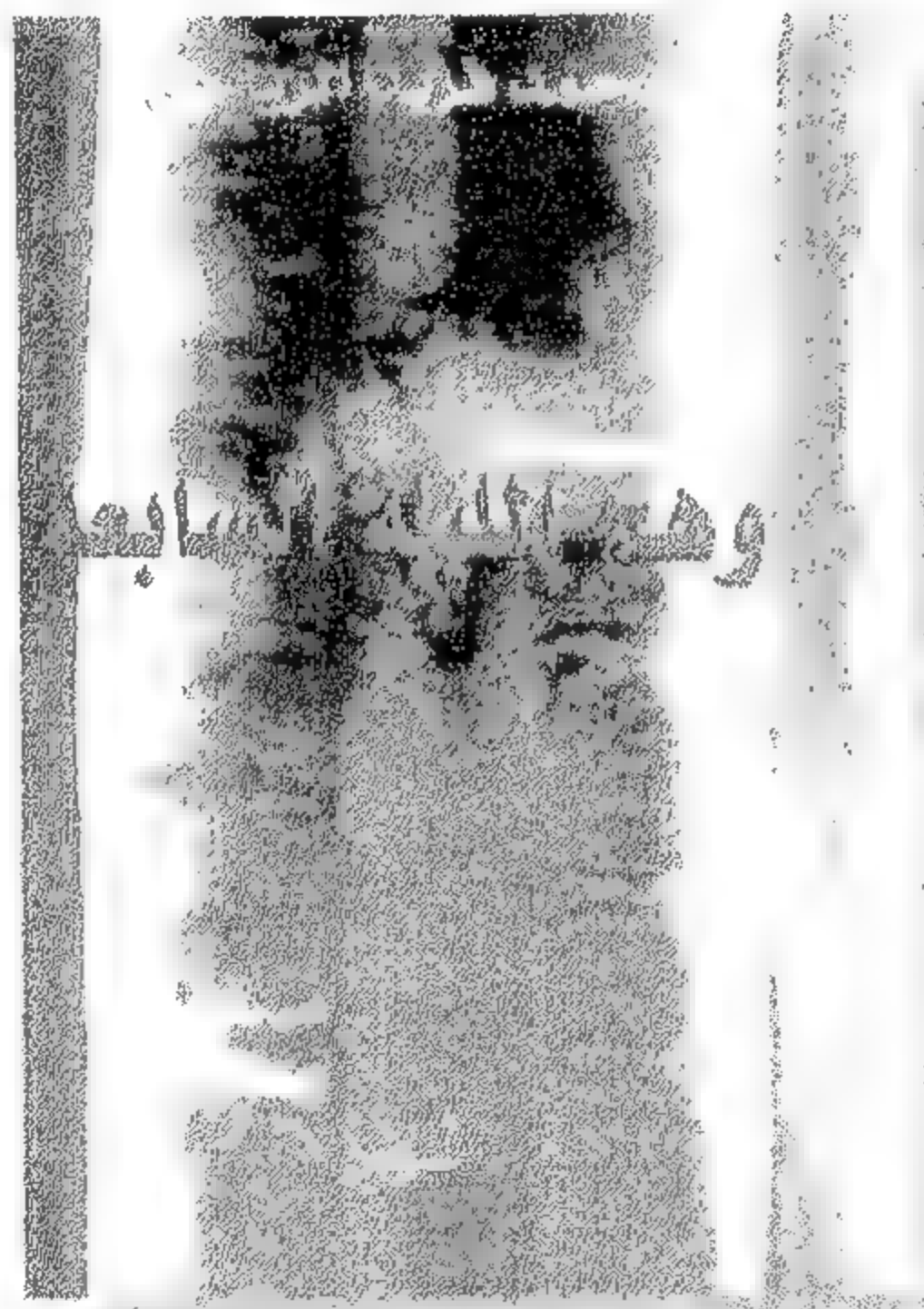
غربة الليل من الوهم المسهد. (٩)
نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي كانت
تشدد وطأته على الشاعر صيفا، وفي
المقابل كان الشاعر يمشي، كان يقاوم في
عناد وإصرار، كان يمشي، كان يمشي وهذا
مؤشر إيجابي، لأنه لم يستسلم، ولم يعلن
عن اندحاره، وعن رضوخه للأمر الواقع،
نعم إنه كان يمشي، كان يمدو ويروح، في
صيف قاتظ يقطع الأنفاس آه. يقول:

ثنائية الوهم والحلم في ديوان

«وهج الليلة السابعة»

للشاعر المغربي محمد فريد الرياحي

أحمد القاطي *



الفلاف، ناطقة عن النعيم ورغد العيش
الذي كان يتعم به ويتقلب في خيراته،
وليس ذلك بغريب لأنه معروف عنه أنه
ينتمي إلى أسرة مثقفة غنية ميسورة
الحال. وهذا هو الذي حدا بالشاعر إلى
أن يتحدث عن هذه المرحلة الزاهية من
فترات حياته واصفا نفسه بالطفل الأروع
(٤) مكررا تلك الجملة ثمان مرات،
والتكرار هنا الغرض الأساس منه هو
تأكيد المعنى حتى يترسخ في ذهن القارئ
كي يكون فكرة عن حياة البحبوحة التي
عاشها والتي وسمت طفولته البريئة، ومن
أجل تهيئته للآتي، للغد الأسود الحالك
القائم المتمثل في مرض الشاعر بمرض
الوهم والوساوس التي انهالت عليه
وحولت حياته رأسا على عقب، ولازمته
دهرًا طويلًا، وكانت قاب قوسين أو أدنى

محمد فريد الرياحي شاعر مغربي أصيل،
كانت مهرجانات الشعر والأغنية التي
انعقدت في تازة في السنوات الخوالي
مناسبة طيبة مكنتني من التعرف عليه
ومعرفته عن قرب، وبالتالي تمتين أواصر
الأخوة والصداقة في ما بيني وبينه إلى
أن وصلت إلى ما وصلت إليه من السمو
والرقي والنبيل. وكثيرا عندما كان يأتي
إلى تازة في ما ذكر آنفا، كنا نلازم بعضنا
البعض طيلة أيام المهرجانات، عن عفوية،
وربما عن إحساس، براحة نفسية نابغة من
الارتياح للآخر. وتلك اللقاءات السابقة،
أسعفتني أيضا كي أكتشف إنسانيته،
ونبله، وأخلاقه الفاضلة، وتسامحه،
وتواضعه وترفعه لما يقتضي الترفع ذلك،
هذا من جهة ومن جهة أخرى، أسعفتني
أيضا كي أعرف انطوائيته، وانزواءه في
الأوقات التي كانت تحتتم علينا الاقتراق
من جهة أخرى. ولا شك أن ذلك الانطواء
كانت له أسبابه الذاتية الحارقة الجارفة
الشاحجة بالنسبة للشاعر، وهي التي سوف
أحاول الآن استشفافها من خلال ديوانه
الجديد الموسوم بـ «وهج الليلة السابعة».
(١) وقيل الفوص في عالمه الشعري الغني
بالدلالات والإيحاءات والمعاني العميقة،
أود أن أقف قليلا عند العنوان باعتباره
عتبة النص ومفتاحه (٢) حيث اعتمد فيه
الشاعر على الجملة الاسمية، هذه الجملة
التي اختارها عن وعي ينم عن رهاقة
حسه لكي تختزل لنا مدى المعاناة الرهيبة
التي كابدها جراء المرض (٣) والتي كادت
أن تعصف بحياته لولا الألطاف الإلهية
كما جاء على لسانه في مستهل الديوان.
ما قبل المرض: صورة للشاعر على ظهر

سد من الردة لا شيء يصد الشاعر
المولود في رائعة الشعر المقفى
عن منارات من الحلم الذي أوفى فوفى.
(١٩)

نعم لقد لجأ الشاعر إلى الشعر، وإلى
الله، أفضل ما يمكن أن يلجأ إليه المرء
وقت الإحزن، فكان له ما أراد، حيث تحقق
حلمه في الشفاء من الداء اللعين الذي كاد
أن يعصف بكيانه، ويلقي به في الهاوية،
ليعود إلى نشاطه المعتاد، ويواصل عطاءه
الوقاد، مستمدا طاقته من اقتداره، ومن
إصراره على المشي، لا شيء غير المشي.
يقول:

واصطفيت الفجر إيدانا بإيكاري وإبحاري
وفتحا

لزمانات انتظاري

واقتراري

وانتشاري

إنني للمصحو في عنف اذكاري

وانتصاري

أيها الحلم مشيت. (٢٠)

وفي الختام لا يسعني إلا أن أهنيء
صديقي الشاعر على صدور ديوانه
الجديد الذي كان موضوع هذه القراءة،
وعلى تماثله للشفاء، وعودته إلى حالته
الطبيعية كي يمارس حياته بشكل طبيعي،
بعيدا عن الأوهام والأهات والأنا، قريبا
من الواقع والأفراح والمسرات.

✽ كاتب من المغرب

هوامش:

- ١- وهج الليلة السابعة: ديوان شعري للشاعر
المغربي محمد فريد الرياحي. صدر عن
مطبعة فضالة بالحمدية سنة ٢٠٠٥م
- ٢- مسألة الحداثة: ص: ١١٥ كتاب الشهر ٥
سلسلة شارع نجيب العوفي.
- ٣- وهج الليلة السابعة: ص: ٥ ط: ١
- ٤- نفسه: ص: ٨، ٧
- ٥- نفسه: ص: ١١، ١٠
- ٦- ترددت كلمة الوهم مفردة وجمعا في
الديوان (١٢) مرة.
- ٧- نفسه: ص: ٥٢
- ٨- نفسه: ص: ٣٤-٣٥
- ٩- نفسه: ص: ٢٤
- ١٠- نفسه: ص: ٢٣
- ١١- نفسه: ص: ٢٢
- ١٢- نفسه: ص: ١٢
- ١٣- نفسه: ص: ٢٧
- ١٤- نفسه: ص: ٢٠
- ١٥- ترددت كلمة الحلم مفردة وجمعا في
الديوان (١٩) مرة
- ١٦- نفسه: ص: ٧-٨
- ١٧- نفسه: ص: ٤٤
- ١٨- نفسه: ص: ٤٥
- ١٩- نفسه: ص: ٤٦
- ٢٠- نفسه: ص: ٤٧-٤٨.

الوهم وما أوقعه من كلوم غائرة في ذات
ونفس الشاعر، حيث كان على شفا حفرة
من الجنون، ولكن الألفاظ الإلهية كانت
رحيمة به فأنقذته من هلاك ميين. فماذا
عن الحلم الذي تكرر في الديوان أكثر من
تكرر الوهم فيه؟ (١٥). أحلام الشاعر
بدأت عندما كان طفلا رائعا بريئا مسالما
يدري كنه الألوان. بدأت صغيرة بسيطة
وهو يجري، ويدري ولا يدري، ولكن على
الرغم من صغرها وبساطتها سوف يكون
لها شأن بالنسبة إليه عندما يشتد عوده،
وهي التي سوف تسعفه فتكون سلاحه
الذي واجه به مصيره وحيدا، ودرأ به
أعداء الشامتين. يقول:

الطفل الأروع يسري

في أشتات اللون الشاحب في ليل الأنواء

أحلام الطفل الأروع حبات

من إشراق البحر الموزون

تطير فوق الأنداء. (١٦)

مما لا شك فيه أن الشاعر قد عنى بـ
حبات من إشراق البحر الموزون « الشعر،
ففيه وجد ضالته المنشودة، ومتنفسه
الوحيد الذي كان من خلاله بنفس عن
روحه الهموم والظنون، ويتردد عنها قدر
المستطاع، زحف الهواجس والجنون.
يقول:

رب إنني

لبستني همة الشعر وبالشعر اكتفيت

ليس في الهمة إلا الشعر موزونا بما في

خلوة الذات من الحرف نويت. (١٧)

نعم إن الشاعر يحلم، والحلم حق
مشروع لكل واحد من الأنام. من حقه أن
يحلم، ومن حقه في أحلامه، وبواسطة
بلسم الشعر أن يداوي جراحاته وكلومه
التي لازمته طويلا، فعمقت مأساته،
وزلزلت كيانه، وهوت به إلى الجحيم. لقد
كان الشعر ملاذه كلما ضل الطريق، وكلما
اشتد وقع النكسة الكبرى عليه. يقول:

ليس لي في

فورة الأحلام إلا الشعر موزونا بما في

مدد التجوى وعيت. (١٨)

وبالإضافة إلى الشعر، فقد لاذ الشاعر
بربه، لما عيل صبره، ولم يعد إلى الصبر
من مزيد. عاد إليه متضرعا متوسلا
مبتهلا ساجدا آملا في رحمته التي
وسعت كل شيء. آملا في أن يرفع عنه
البلاء الذي أرقه وأرهقه وأقلقه وأشقاء
الشقاء الذي جرعه من المرارة أصنافا
وألوانا لا تحصى. آملا في أن يزول الليل،
 ويعود الصحو إلى اللحن المصفى. وبالفعل
لم يخب ظن الشاعر، إذ أعاد الله إليه
عافيته، وصحو الليالي الغابرة. يقول:

ها أنا أصحو فلا شيء يحد المدد الطالع
من

دائرة الوثبة لا شيء يشد الدفقة الخضراء
في

كنت أمشي
في لهيب الصيف آه
من لهيب الصيف في موج غدوي
ورواحي

كنت أمشي (١٠)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي بلغ ذروته
في الليلة السابعة، فاشتدت الأحزان على
الشاعر، وتكاثرت كالطوفان الجارف الذي
لا عاصم منه، إلى درجة أنه وهو يمشي
في الشارع العام كالمجنون لم يعد يعر أي
اهتمام للناس من حوله، فهو الموجود لا
أحد سواه. يقول:

الناس حولي

من جنوني

يتوارون وكان الوقت في أنحاء ذاتي

يتجدد (١١)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي يذكره،
ويذكره الشاعر بمرارة وحرقة بالغة
لا تكاد تفارق مخيلته، هذا الوهم الذي
فرض عليه العزلة والانطواء والهديان
خصوصا عندما كان يلج المقهى، ويجلس
في ركن، فيلاحظ العيون وهي تطارده
وترمقه. يقول:

إنه ما زال يذكر

وحشة المقهى وريح القهوة الليلاء في

الركن

المحير

وعيوننا في الدخان

ترمق الشاعر في الركن المعنى

يشرب القهوة سقما

في صرام الهذيان (١٢)

نعم إنه المرض، إنه الوهم الذي جعل
أصدقاء الشاعر يتخلون عنه ويهجرونه،
كي يعمقوا من جراحاته في أوج ليلته
السابعة المتوهجة، نعم إنه لا يزال يذكر
ذلك الغدر المدبر، وتلك الردة الكبرى.
يقول:

إنني ما زلت أذكر

ردة الأصحاب عني

وقلولا من خيالات المدى تسخر مني

وهيام البحر بالظل وغدرا

من جنون الردة الكبرى وصيحا

قد تمطى (١٣)

وفي مقابل الردة الكبرى لأصدقائه الذين
كان في أمس الحاجة إليهم، كي يقفوا إلى
جانبه في محنته الجليدة، ويخففوا من
أتراحه وأحزانه وكلومه، لم يعاملهم بالمثل،
بل أوكل أمره إلى خالقه، وحاول أن يفصل
قلبه المفتون بفاتحة النسيان. يقول:

أخرج ما في الصدر المستنون

من الأدرا

اغسل ما بالقلب المفتون

من الأحزان بفاتحة النسيان. (١٤)

سبق أن تمت الإشارة آنفا إلى أن الديوان
القصيدة تتوزع ثنائية الوهم والحلم،
وفي ما مضى من تحليل تطرقت إلى

غربة الروح !!

عزمي خميس *

نقول

إحصائية عن الشعراء العرب المقيمين في مختلف دول أوروبا وأمريكا بالتحديد إن عددهم يبلغ ٧٥٠٠ شاعر يكتبون وينشرون نتاجاتهم في صحف عربية مهاجرة، أو في مجلات عربية محلية. ورقية وإلكترونية. وتجمعهم مننديات وتجمعات أدبية في أماكن إقامتهم. وإذا أضفنا إلى هؤلاء

كتاب القصة والرواية والنقاد، فإننا بإزاء عشرات الآلاف من الأدباء والكتاب العرب الذين لم يسمع بهم أحد، ومنهم بالتأكيد نماذج رفيعة المستوى يحتلون مراكز أكاديمية مرموقة في الجامعات ومراكز الأبحاث في عواصم العالم الكبرى في أمريكا وفرنسا واسبانيا وبريطانيا وسويسرا وألمانيا والسويد وغيرها.

في أوائل القرن العشرين عرف العالم العربي أمثال هؤلاء الأدباء والكتاب الذين انتشروا على وجه الخصوص في أمريكا الشمالية والجنوبية على أنهم (أدباء المهجر) واصطلح على تسمية نتاجهم (الأدب المهجري) أيضا. وقد حظي هذا الأدب ورموزه باهتمام كبير، وتخصص في دراسته كثير من النقاد والباحثين.

كان الأدب المهجري بشكل عام يتميز برومانسية واضحة، تحتشد فيه معاني الغربة والحنين وذكريات الطفولة والحزن على فراق الأوطان والأحبة، ذلك أن الهجرة في ذلك الزمان كانت بحد ذاتها قصة درامية رومانسية، حيث يستقل المهاجر ظهر الباخرة من موانئ المتوسط قاطعا البحار والمحيطات قبل أن تحط به الرحال على شواطئ نيويورك أو شواطئ البرازيل والأرجنتين والمكسيك وفنزويلا والتشيلي لتبدأ بعدها رحلة أخرى أكثر درامية من التنقل في تلك البقاع البعيدة بحثا عن العمل ولقمة العيش والتجول على الأقدام بين المدن والقرى لبيع الأقمشة والسلع المختلفة.

لم يكن المهاجرو وقتها يفكر بالعودة إلى وطنه إلا في أحلامه وخيالاته وأمانيه، وكانت رسائله إلى أهله تصل بعد شهور ويتلقى الرد عليها بعد شهور أخرى.

كان المهجري يعني هجرة حقيقية إلى أرض غريبة لا زاد فيها يهدد القلب إلا الذكريات والحنين والأمانى للتغلب على الشوق والوحدة والغربة والحزن ولوعة الفراق.

لذلك كانت تجمع نتاجات أدباء الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية والعصبة الأندلسية في أمريكا الجنوبية سمات مشتركة واضحة، مبعثها دوافع الهجرة المتشابهة والتي كانت في معظمها الهروب من الحكم العثماني، وظروف المهجر الصعبة وتذرة وسائل الإتصال.

ظروف المهاجرين الأوائل أضحت قصصا رومانسية تروى. فالبلاد التي كانت تصلها البواخر بعد شهور أصبح الوصول لها يستغرق بضع ساعات، والرسائل البريدية تلاشت من قاموس المغتربين الذين أصبحوا ينصبون الكاميرات فوق أجهزة الكمبيوتر ليتواصلوا مع ذويهم بالصوت والصورة. ودوافع الهجرة لا تعد ولا تحصى: من البحث عن عمل، إلى البحث عن حياة أفضل أو أكثر حرية أو إنسانية، إلى الهروب من الفقر والقمع السياسي والكبت الإجتماعي، إلى الرغبة في التغيير.

الملايين من المغتربين العرب في بلاد العالم والذين يضمون بين صفوفهم عشرات الآلاف من الأدباء والكتاب والمبدعين الذين قد تعثر عليهم على شبكات الإنترنت بالصدفة، أو تستضيفهم فضائية من الفضائيات، أو مؤتمر من المؤتمرات، ربما من الصعب اكتشاف ملامح مشتركة لأدبهم أو كتاباتهم، بل يمكن القول إن كتاباتهم لا رابط بينها. فكثير منهم يكتبون بلغات البلاد التي يقيمون بها ويحسبون أنفسهم على آدابها، ومفهوم الغربة والمهجر والمنفى أضحت له دلالات لا علاقة لها بالمفهوم القديم المرتبط بالوطن الأصل، حتى موضوعاتهم وأساليبهم وطرق تعبيرهم أخذت الكثير من آداب المجتمعات التي يقيمون فيها حتى من يكتب منهم بالعربية.

لا نستطيع أن نقول إن هناك أدبا مهجريا عربيا جديدا، ففراق الأوطان قد يكون قسريا حيناً، لكنه في زماننا قد يكون حلما ومطلباً ملحا في كثير من الأحيان.

الغربة باختصار لم يعد لها علاقة بالجغرافيا

فالغربة.. غربة الروح !

و المهجر.. قد يكون بيتك الذي يؤويك !!

♦ كاتب أردني

الفضاء الحلولي المقرف؟

- لماذا هذا الكم الهائل من التفاصيل، وخاصة ما جاء منها على مستوى النص القرآني المفعم بالدلالات والإيحاءات والرموز المحتاجة إلى ثقافة تراثية تمكن من الإحاطة بها؟

مما لا شك فيه أن الإجابة عن هذه الأسئلة المطروحة وأخرى لم يتم الإفصاح عنها ستتضمنها هذه الدراسة التي نحاول من خلالها «استكشاف المجهول، واستكناه المعلوم»، طبعاً إذا سلمنا جدلاً أن «الكتابة بحث عن الجواني الغائر في مجاهل الذات عبر البراني الذي يبدو هو أيضاً بعيد المنال، شديد المحال»، وسلمنا أيضاً أنه إذا استحوذت على الكاتب مشكلة ذات أبعاد عميقة فإنه لا يجد غير الرواية معينا للتعبير، لما لها من مرونة تتسع لاستيعاب هذه الأبعاد، وكأن عز الدين جلاوي أدرك أخيراً أن النصوص المسرحية والقصص القصيرة لم تعد قادرة على استيعاب ما تطفح به نفسه من وهج الكتابة، لذلك راح يجرب كتابة الرواية بحس روائي واع، وبإيمان جازم أن الكتابة في حقيقتها خرق، وأن قوة الروائي الحقيقية تكمن في أن يبتكر، ويبتكر بحرية تامة دون تقيد بنموذج أو مثل، ولأجل ذلك جاءت روايته «سرادق الحلم والفجوة» موضوع الدراسة فلتة في الرواية الجزائرية - إن جاز لنا أن نعتبرها كذلك -؛ لأنها خرجت عن تقاليد نوعها ونتاج عصرها وبيئتها؛ ذلك أنها جاءت معلنة تمرداً - شكلاً ومضموناً - على كل القوانين والقوالب التقليدية التي عرفت بها الكتابة الروائية، فلا الشخصيات جاءت واضحة الملامح، ولا الأحداث تتم عن تسلسل منطقي وان كان نسبياً، ولا الزمن كان على وتيرة واحدة، أما اللغة فتارة تبدو بسيطة تحتضنها الجمل القصيرة (التي تتميز بها القصة عادة)، وتارة أخرى تأتي معتاصرة تعترها دلالات مختلفة يعجز حتى السياق عن تحديد واحدة منها، ناهيك عن طابع الشعرية الذي يلف الرواية لغة وسرداً.

ولعل هذا الصبغة التي اصطبغت بها الرواية هي في واقع الأمر مستوحاة من إيمان كاتبها بأن «الرواية هي ذلك الجنس الأدبي الذي يجدد إمكاناته التيماتية والتركيبية والأسلوبية... ولا يبقى حبيس القوالب الجامدة. إن أي

شعرية الرواية وهاجس التجريب في

«سرادق الحلم والفجوة»

للروائي الجزائري عز الدين جلاوي

الخامسة - علاوي*

سُرا الحلم والفجوة رواية لصاحبها عز الدين جلاوي، اختار فيها الروائي أن يغلف الأحداث والشخصيات والفضاءات بل وحتى الأزمنة بغلاف عجائبي يثير في النفس الحيرة والتردد، والغربة المقلقة والرعب المعنوي، ويحيل على تساؤلات لا تسلم بأن العقل البشري يقف عاجزاً عن الإجابة

عليها مطلقاً، ولكن ليكن ذلك على الأقل مؤقتاً. لعل من أهم التساؤلات التي لا يفتأ القارئ لهذه الرواية يطرحها:

- لماذا عرض الروائي روايته بهذا الشكل (الخاتمة في مقدمة الرواية والمقدمة في نهايتها)؟ هل نزوع الروائي إلى الكتابة بهذه الطريقة، هو في الحقيقة إعلان منه عن رفض النمطية والتقليد واجترار الشكل التقليدي؟ أم هل هو نوع من التجريب غايته المثلى الوصول إلى كتابة رواية تجريبية؟

- لماذا العودة إلى

الخطابات «الأليغورية»، هل ذلك مجرد اختيار اعتباطي أم هل هو اختيار مؤسس نحا إليه الكاتب نحواً لغايات دلالية تضيقها طبيعة الحيوانات الموظفة في الرواية؟

- لماذا استعار الكاتب لفضاء الرواية الممثل بالمدينة صورة المرأة العاهرة المومس، الكاشفة لكل ما خفي؟ وأي رسالة يريد أن يوصلها من وراء هذا



اللغة الشعرية:

لعل ما يتفق عليه معظم قراء هذه الرواية هو اعتبار الروائي فيها ناحتا للعبارات والألفاظ متلاعبا باللغة، مخرجا إياها من وظيفتها الإخبارية الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية تعتمد الإيحاء بالمعنى عبر عبارات تكون في كثير من الأحيان تمتح من أكثر من إطار مرجعي «محاولة خرق الترابط الدلالي والنحوي والعدول عن الاستعمال العادي»؛ وكأن اللغة في هذه الرواية «تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير إلى الخلق، إنها تبدع واقعها وتخلق عالمها وتحقق بالتالي شعريتها» تماما كما كانت لغة (مخلوقات الأشواق الطائفة) لادوار الخراط على حد تعبير جمال بوطيب.

ولنتأمل هذه المقاطع المصطفاة:

« ثنى عطفه... جمع دموعه من بين ثنايا التراب في خيط من عسجد قلدها جيده عقدا لؤلئيا... تأملني بحيرة المفارق... سبحت في عينيه بحيرتين غامضتين... تركني ومضى... فرّ من أمامي كأنه حمر مستنفرة فرّت من قسورة... اعترتني قشعريرة رهيبة اصطك لها شعر رأسي فجلست القرفصاء أتأمله وهو يغيب بعيدا بعيدا عني».

«ويا صفصافتي يازيتونتي... يا شفاف النور... يا ساقية... جدولا فضيا... ويا مهرة برية بيضاء... تعشقين التمرد... تعشقين الكبرياء...»

ويا... حمامة بيضاء لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء...

إليك أهـ كطفل صغير أفرغته المنياب...

ضميني إلى حضنك... هدهديني بجفون عينيك... ضميني إلى القلب المتهب...

دعيني أكن قطرة حمراء تعدو متوهجة جذلي في شرايينك...

خفقة حبلى في فؤادك... صهيلا في كبرياؤك...

ذوبيني فيك...

هأنذا أستجديك يا... ضميني إليك...

عطريني من وجنتيك... من سنا شفيتك...

اغمسيني في القلب... اللب... العمق...

فضاء المدينة بل بوابة المبولة العامة لها، أين تتوسد المدينة ذراعيها باسطة جسدها المهترئ، كاشفة عن مفاتها، تلوك علكتها، تمارس العهر جهارا دون حياء، ولا رادع يردعها.

فالملاحظ أن الروائي اختار لروايته فضاء حلويا، فهل يعني ذلك يا ترى أن المدينة في إحدى تجلياتها امرأة، وهي أيضا مكان من أمكنة اللعنات الشيطانية تماما كما كانت في روايات غالب هلسا، أم أن الأمر لا يتعدى مجرد التطعيم للبعد العجائبي الذي اختاره شكلا وتقنية في السرد، فراح يوعي فني كبير يجسد الفضاء في صورة المرأة المومس التي تباع الهوى والشهوة على بوابة المبولة، تعرش فوق مفاتها الطحالب... الفئران... الخنافس، ويطاردها في أزقتها الغرياء، فاتحا الباب على مصراعيه للمخيلة باعتبارها المركز البؤري للثراء الذي ينطلق منه الفانتاستيك ليؤسس عوالمه الدالة. القدرة على استيعاب شتى التحولات والامتساخات لتمرير خطابات ذات طابع انتقادي لكثير من الأوضاع، متكئا على الرموز بإيحاءاتها واللغة الشعرية بخصوصياتها القادرة على قولبة الأحداث المروية.

شعرية السرد:

تعد «الرواية الشعرية ذروة الرواية بمعناها المطلق» - كما يذهب إلى ذلك عبد الرحمن منيف - لما يمتاز خطابها «بخصوصيته الأسلوبية واستثماراته البلاغية ونزعته نحو التكتيف والاقتصاد اللغوي، حيث يصبح للكلمة في هذا النوع من الكتابة قانونها الخاص وإيقاعها المتميز»، مما يدعو إلى هيمنة الوظيفة الشعرية على سائر الوظائف التي تنهض بها الرواية عادة.

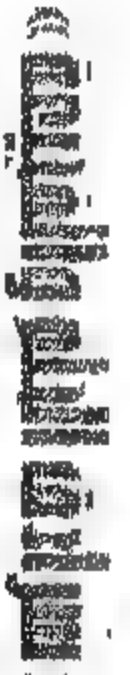
ونحن إذ نحاول في هذه الدراسة العجلى الوقوف على شعرية الخطاب السردية في رواية جلاوجي، فإننا نسمى أولا إلى التركيز على لغة الرواية وأسلوبها، ثم أسلوب التضمين (التناس) باعتبار أن الرواية كانت ملتقى لتقاطع خطابات متنوعة، لنصل في نهاية المطاف إلى مدى تمثل الخطاب الروائي الجلاوجي لمقومات شعرية الخطاب السردية وانفراط العمود السردية فيه.

بناء تقدمه الرواية الجديدة يظل مؤقتا تتجاوزته إلى بناء آخر، وأن الموضوع الروائي ذات متجددة لا موضوعات مألوفة كما تؤكد ذلك فرجينيا وولف في عبارتها الشهيرة.

ومن أجل ذلك جاءت روايته هذه على هذه الشاكلة تتصدر الخاتمة الصفحات الأولى بينما توجل المقدمة إلى آخر صفحة من الرواية، جامعة في عنوانها بين الحلم (لقاء الحبيبة نون) والفجعة (انتظار الطوفان المهلك والمتنقذ في آن واحد) وما أشبه هذا الطوفان بالطوفان الذي أهلك قوم نوح عليه السلام، وفي ذلك قلب لموازين الخطاب الروائي. فهل يمكن عد هذا الخرق من الكاتب تطعيما للخطاب الروائي التجريبي في الجزائر بهذا النموذج الحسي، أم هل هو مجرد خرق اعتباطي لا يسعى الروائي من ورائه إلا إلى «الاستجابة لأنانية الذات، وغرور الطموح، وشطحات الرغبة، وارتعاشات الجسد» - على حد تعبير عبد الملك مرتاض. بكل ما تحمله هذه العبارات من دلالات.

إن الحقيقة التي لا معيد عنها أن الكاتب أبدع في بناء روايته بناء معماريا نقيضا للبناء الكلاسيكي، حيث عبر من خلاله عن رؤية جديدة متطورة فنيا، تميزت أساسا على مستوى تشكيلة الرواية التي جاءت مبنية على مجموعة مقاطع تبدو لأول وهلة مستقلة، لكنها مترابطة، ومطعمة بالكثير من الاقتباسات والتضمينات، التي وسمت النص ببنية عميقة، غنية بالدلالات، مليئة بالشفرات والإشارات والرموز، التي تجبر المتلقي على التزود بمخزون ثقافي وأدبي لعله يستطيع به أن يفك تلك الرموز، وينجز نصا إبداعيا موازيا قائما على القراءة الصحيحة للنص الأصل، إذا سلمنا جدلا بأن القراءة في ذاتها إنتاج.

إذن ففي جو من العبثية والمغامرة في نحت الألفاظ والعبارات نسجت رواية «سرادق الحلم والفجعة» أحداثها المفرقة في الغرابة والتعجيب، حيث ابتدع السارد عالما متخيلا يحيلنا على عالم كليل ودمنة، حيث الشخصيات تمثلها حيوانات منحت القدرة على التواصل فيما بينها بلغة شفوية، وتتحرك في فضاء غاية في القذارة والعفن، إنه



الجوهر...

امنحيني الحياة....

ألا تبدو هذه المقاطع طافحة بالشاعرية؟ ألم تسمُ بجوهر لغتها إلى قمة الإبداع والخلق.....؟

مما لا يختلف فيه اثنان أن القارئ لهذه المقتطفات ينسى كلية أنه يقرأ رواية، فيهيمن في عالم شعري دليله فيه الكلمة المتقدمة، والروح المنفصلة، والنفوس التواقفة إلى الإبحار دونما مجاديف، لأن الروائي اعتنى عناية كبيرة «بتراكيب الكلام التي بلا معنى، بوضع الكلمة في تشكيل جديد غير مألوف وغير متوقع، بتحرير الكلمة العادية، باللغة غير العقلانية والتي تولد تأثيرا غير مألوف».

لقد حقق الروائي انزياحا لغويا، أخرج فيه اللغة عن كونها لغة روائية محضة إلى لغة شعرية تتوسل بالمجاز والرموز سبيلا لتحقيق شعريتها، ومما زان هذه اللغة أن ألفاظها وعباراتها كانت منتقاة من عبارات النص القرآني ذات النسق الإيقاعي الجميل.

وهنا نتوقف لحظات لننتحدث عن تطعيم الروائيين لنصوصهم الإبداعية بنصوص قرآنية، أحيانا تزيد النص رونقا وجمالا وتكثف دلالاته، وأحيانا أخرى تُفحم في النص فتتحرف به إلى منطقة اللاتأويل، ويشوب النص الالتباس معجميا ودلاليا.

وإننا لا نود أن تُحسب علينا هذه دعوى إلى إبعاد النص القرآني المقدس عن النصوص الإبداعية، بقدر ما نود أن نُؤكد على ضرورة حسن التعامل مع هذا النص المفعم بالدلالة، القادر على استيعاب الماضي والحاضر والمستقبل بكل تقلباتها.

التناص:

مما لا ريب فيه أن ظاهرة التناص تعتبر من الظواهر الفنية المفروضة على كل النصوص حيث «تتجلى نصية النص، من خلال فاعلية التناص؛ إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها وعلى إنتاج نص جديد» يحتفظ بخصوصيته رغم كل الإمدادات؛ لأن «كل نص يتناص، أي يتفاعل مع غيره من النصوص، وينتمي إلى مجال تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها «على حد تعبير صبري حافظ في مقاله (التناص وإشارات النص

(الأدبي).

وقد نجح جلاوجي في توظيف هذه الظاهرة في تجربته الروائية هذه، حيث أغناها بإشارات ورموز وعناصر لغوية مستتبطة من القرآن والقصص الديني والموروث الشعبي، كشفت عن قدرة الناص على «تذويب الحدود بين العبارات المتناصة في الجملة الواحدة، ثم في الفقرة الواحدة، وأحيانا في العبارة الواحدة».

ولعل خير مثال نضريه في هذا المقام هو مقطع (العجائز والقمر) الذي يروي فيه الناص أن القمر «قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال:

إن قدت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين...

وإن قدت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين....».

لا شك أن هذه الفقرة الأخيرة من شأنها أن تجعل النص الغائب (قصة يوسف مع زوجة العزيز) حاضرا في ذهن المتلقي، مما يؤدي إلى تحول «علاقات الحضور والغياب إلى علاقات حضور حية رغم اختفائها على مستوى الكتابة وتجليها في مستوى القراءة».

والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها مقطع «الحلول وحديث الإشارة»، حيث أخذ الناص على كاهله وصف الشيخ المجذوب المنكفي على نفسه، الذي اتخذ لنفسه ظل صخرة كبيرة بعيدا عن المدينة، ماسكا عصاه مرة بيمينه، وأخرى بيسراه، رافعا رأسه يتأمل السماء دون أن يتحرك البتة كتمثال مرمرى قديم وضع دونما عناية عند سفح صخرة كبيرة أحاطت بها حشائش خضراء يانعة. يقوم بطقوس خاصة لا يعرفها إلا هو، ولا يقوم بها إلا هو... كما لا يمكن أن يحل طلاسما ورموزها إلا هو.... فقد تحيلنا هذه الفقرة على قصة تحنث الرسول صلى الله عليه وسلم في غار حراء الليالي ذوات العدد، كما يمكن أن تحيلنا على قصة زكريا عليه السلام الذي نذر أن لا يكلم الناس إلا رمزا. وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الناص قد

حاول بكل ما أوتي من قدرة إبداعية أن يبني بناءً فنياً متكاملًا لروايته، اعتمد فيه على التخيل السردي والافتراضي والأسطوري السحري والعوالم الشعبية الأسيرة، يقول في إحدى رواياته عن قصة (العجائز والقمر):

«اجتمعت العجائز عند بوابة الميولة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج من كل حذب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون وحُشر كل ساحر عليم...

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء... حينذاك أقبلت المدينة تنهادر في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها شكوتها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنياتها المفضلة.

تأملت صفحة القمر المضئية وهي تلوك علكتها... فرأت صورتها بشعة مفزعة... مخيفة... مهلعة... مهلعة... فهقهت عاليا تنوح ثم قالت:

مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟

وأجابتها صفحة القمر صموتا... سخرية... هُزأ... تكبرا... تعاليا... فلما اشتد حق المدينة وأدركها ليل القنوط سكنت عن الكلام المباح... وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر...

فالمقطع رغم قصره أحالنا على عوالم شعبية عجيبة (استحضار الشياطين والعفاريت) وعبر عما تملكه العجائز (الساحرات) من قوى خارقة تمكنهن من استقطاب حتى يأجوج ومأجوج لمجالسهن لرؤية القمر وهو ينزل إلى قصعة الماء المعدة له، حيث يلقي مصيره المحتوم (التشويه على أيدي العجائز).

أما عبارة «مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟» فقد تحيلنا رأسا على الحكاية الشعبية المعروفة بـ «بياض الثلج» (Blanche Neige)، وكأن الذي تكنه المدينة من الغيظ والحقد على القمر هو بحجم الغيظ والحقد الذي ملأ قلب زوجة الأب الشريرة من ابنة زوجها «ثليجة» لأنها أجمل منها، فراحت تكيد لها كيلا.

كما تحيلنا عبارة «فلما اشتد حق المدينة وأدركها ليل القنوط سكنت عن الكلام المباح...» على الليالي وحكايات





شهرزاد التي أعلن سارد الرواية منذ البداية أنه معرض عن حكاياتها، معوضاً إياها بدنيا زاد التي تروي له من القصص ما لم يسمعه إنسي ولا جنسي، إيماناً من السارد أن حكايات شهرزاد بلغت من التداولية ما أفقدها سحرها ولذة حكيها، فاختار دنيا زاد بادئ ذي بدء لتكون رواية لأحداث روايته، ولكنه سرعان ما يعدل عنها ليعهد بالحكي لكليلة ودمنة اللذين رداه بدورهما إلى الراوي (بطل الرواية)، هذا الأخير الذي ظل إلى آخر لحظة غير معلن عن اسمه وإن كانوا في المدينة ينادونه أحياناً بـ(حي بن يقظان)، وقصة حي في الأدب العربي أشهر من نار على علم.

لقد أثبت جلاوجي فعلاً من خلال هذه الرواية قدرته المجيبة على استحضار النصوص الغائبة وتذويبها بعضها داخل بعض للحصول على نص حاضر يتناص مع الكثير من النصوص الذاتية فيه والمتفاعلة معه، فمن عبارات من خطبة قس بن ساعدة الأيادي، إلى عبارات من النص القرآني إلى الأقوال المأثورة، إلى أخرى من ألف ليلة وليلة، إلى كليلة ودمنة، وقصص الأنبياء والمرسلين (حيث استحضر قصص يوسف وموسى ونوح عليهم السلام أجمعين....)، ولعل غرضه من وراء ذلك تكثيف السرد وإحلال دلالات عميقة في جسد النص، وجعل الرواية أفقا لتقاطع الملفوظات المتباينة، التي تفتح آفاقاً قرائية مختلفة كما أشرنا إلى ذلك سلفاً.

وعلى الرغم من الخصائص الفنية التي تميزت بها الرواية كنص وخطاب فإن ذلك لا يجعلنا نغفل بعض الهفوات التي وقع فيها الكاتب والتي من أهمها مبالغته في تمويه القارئ، هذا التمويه الذي أغرق به الكاتب النص في أجواء ضبابية تجعل من الصعب الوصول إلى تحديد هدف ورسالة تنهض بها الرواية، وقد كان لهذا التمويه صور متعددة؛ إذ وقع على مستوى العبارة (والحقيقة أن الروائي كان في هذه النقطة وفيا لعتبة من عتبات نصه)، كما وقع على مستوى الروايات المتعددة للخبر الواحد (حكاية العجائز والقمر، الروايات المختلفة عن قدوم الطوفان وعدم قدومه، تعدد الروايات حول مصير الشياطين الملاحين والأبالسة الماكرين

الذين تعهد الرجل الصالح القضاء عليهم من على وجه الأرض، وانفراط الكيس وفرار الشياطين منه وسكنها أرجاء المدينة المومس)، هذه المدينة التي تعد بحق محلاً للعنات الشيطانية، ولأجل ذلك غادرها (عسل النحل، نور الشمس، الأسمر ذو العينين العسليتين، سنان الرمح، شذا الزهر، والحبيبة نون)، غادروها جميعاً بحثاً عن مدن أخرى أجمل وأحسن، أثروا السكنى في الكهوف والجبال على البقاء في مدينة شبقية تستدرج كل دارج بها، هربوا بدينهم من دنيا الدنس والعفن، وأقاموا حياة جميلة في كهوفهم المصطفاة، التي استأثر الكاتب بمعرفته لمكانها....

هذا إضافة إلى إغراقه في الوصف ومبالغته في بعض المشاهد التي تدعو إلى التقرز في كثير من الأحيان، والتي تحس في كثير من الأحيان أن الكاتب تعمّد فيها الدقة في الوصف لا لتعطيل السرد وإنما لخلق مشاهد مثيرة للدهشة (مقطع الماء مثلاً).

ملامح شعرية الخطاب السردى:

إن «رهان الشعرية الروائية الحاسم يكون في اللغة في الكلمة والتركيب...» بهذا ختم نبيل سليمان عبارته التي حدد فيها الملامح الأساسية التي يلزم توفرها لكي يكون إطلاق مصطلح «الشعرية السردية» صميماً، والتي أجملها في «كسر الترتيب السردى، وفك العقدة التقليدية، وتحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرسة، وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، واستخدام صيغة الأنا لتعرية الذات....».

وكأن نبيل سليمان من خلال هذه العبارة يؤكد أن اللغة هي المركز البؤري الذي تتحدد عليه «الشعرية السردية»؛ حيث يُعتمد إليها فتغير من وظيفتها البلاغية إلى وظائف أخرى أكثر عمقا ودلالة، فتغدو بذلك لغة متواترة، مشحونة، منزاحة عن الأنماط المألوفة، وتلك ميزة هذه الرواية التي سعى فيها جلاوجي إلى الانزياح بلغته عن اللغة المعتادة؛ إذ حاول أن يسمها باللغة الشعرية القائمة على الكثير من المجازات والتشبيهات والاستعارات، وخاصة أثناء رسمه للشخصيات (الحبيبة نون) و(المدينة المومس) على سبيل المثال.

- أما عن البناء الفني للرواية فقد جاءت عبارة عن مقاطع سردية معنونة تميزت لغتها بصفة الشعرية. كما أشرنا إلى ذلك سلفاً. وتخللتها مقاطع شعرية هي أقرب ما تكون إلى قصيدة النثر التي برع بنظمها بعض الحداثيين، القائمة أساساً على تحطيم عمود القصيدة، وكأن حمولة الراوي من الحرية كانت كبيرة؛ إذ لم تقف عند حدود تحطيمه لعمود السرد والحكي، بل تعدت إلى الشعر فاخترت قصيدة النثر وعاءاً يصب فيه دفته الشعرية، فجاءت هذه المقاطع الشعرية مكتوبة بطريقة الشعر الجديد، حيث للبياض مكانته ومن ثم شعريته ولغته التي لا تقل أهمية عن شعرية اللغة المسطورة.

- مما تميزت به الرواية وكان محققاً لشعرية السرد فيها تفكك المادة الحكائية لانفراط الحبكة، وتشتت الراوي «بين قول شيء و محاولة القص».

- جاءت الرواية مقسمة إلى مقاطع سردية معنونة ومرقمة، بلغ عددها ستة وثلاثين مقطعاً، تبدو لأول وهلة مستقلة بعضها عن بعض، لكن سرعان ما يلمح القارئ مدى ترابطها فيما بينها.

- كثافة السرد: «كشفت الدراسات السردية المتخصصة وجود ضربين من السرد، سرد شفاف وسرد كثيف، فحينما يختفي السارد ويتوارى إلى أقصى حد لصالح الحكاية يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تسرد نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردى، أما حين يشير الراوي إلى نفسه فإن المتلقي لا يندمج مع الأحداث ولا تتحقق واقعية الحكاية وإنما يتمزق الإبهام وتتكرر مقوماته، فالراوي يتدخل متحدثاً عن نفسه وعن دوره مبدئياً ملاحظات حول كل شيء، وهنا يظهر السرد الكثيف»، الذي كان واضح الملامح في الرواية لاسيما وأن الراوي قد أعلن منذ الوهلة الأولى (في مقطع أنا والمدينة) أن الحكاية التي يقدمها راوياً لأحداثها هو نفسه بطلها، فالأحداث التي تروي تروي طازجة (وقت حدوثها) مما يجعل العلاقة بين (هو) الحكاية و(أنا) الخطاب متساوية (الراوي = الشخصية)، وهو ما يعبر عنها Jean Pouillon بـ (الرؤية مع

«Vision avec»

مما تقدم نلاحظ أن الرواية جاءت طافحة بالروح الشعرية التي تجسدت في هاجس الحرية، مع توفر عناصر السرد التي جاءت في مجملها نموذجاً ناضجاً لشعرية السرد والحكي، كثيراً ما توسل بانزياحات الصورة الشعرية في نقل الأحداث مفعمة بالحالات الانفعالية

الدالة على حالة التيه والضياع التي كانت تعاني منها الشخصية الرئيسية وهي تحوم في أرجاء المدينة المومس، التي ظلت «تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها... شكوتها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنياتها المفضلة».

في ختام هذه الدراسة لا يسعنا إلا

أن نقول أن جلّوجي بهذه الرواية العجائبية الطابع، الشعرية الحكي سعى إلى إخراج التلقي من السكونية السالبة إلى الجمالية الموجبة، كما أبان أنه لا يسعى من خلال روايته هذه إلى تقديم حلول لمجتمعه بقدر ما هي نافذة نطل منها لنرى الواقع.

× أكاديمية من الجزائر

مصادر الدراسة ومراجعها

- ١- عز الدين جلّوجي : سرائق الحلم والفجعة، دار هومة، الجزائر، ط ٢٠٠٠.
- ٢- عز الدين جلّوجي من الأصوات الروائية الشابة التي استطاعت في السنوات الأخيرة أن تحفر بذكاء موقفاً في خريطة السردية الجزائرية، لما تحمله أعماله من تعرية للواقع بالنقد والتحليل، دون أن يتوانى في توظيف الخيال ليرسم صورة بانورامية لمجتمع نفسه، يتصارع فيما تتراجع قيمة الجمالية والقيمية بصورة مفعمة «إبراهيم سعدي : تسمينيات الجزائر كقص سري، الأحرار الثقافي، العدد ٩ / جانفي ٢٠٠٦
- ٣- مرتاض، عبد الملك : سؤال الكتابة... ومستحيل العدم، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤١٧ / كانون الثاني ٢٠٠٦، متاح على موقع اتحاد كتاب العرب نفسه.
- ٤- شاهين، محمد : آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٣.
- ٥- للروائي روايات أخرى : الفراشات والفيضان، الرماد الذي غسل الماء، وفي المقابل له ثماني مسرحيات وثلاث مجموعات قصصية.
- ٦- كرومي، لحسن : حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحدأة، وهران، العدد الثالث، جوان ١٩٩٤، ص ١٢٧. (نقلا عن آلان روب غرييه).
- ٧- نفسه، ص ١٢٧.
- ٨- شاهين، محمد : المرجع السابق، ص ١.
- ٩- مرتاض، عبد الملك : المرجع السابق.
- ١٠- نريد بالقضاء الحلولي ما أطلق عيه شاعر النابلسي المكان الحلولي ويعني به « المكان الذي يحل فيه جسد أو تحل فيه روح، ويمكن أن نطلق عليه المكان المسكون». راجع : شاعر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٦.
- ١١- شاعر، النابلسي : المرجع السابق، ص ٢٠.
- ١٢- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ص ٢٣.
- ١٣- سليمان، نبيل : فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط ٢، ٢٠٠٠، ص ١٠٥.
- ١٤- رواينية، الطاهر : تضافر الشعري والأساطيري (قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي)، تجليات الحدأة، العدد الثالث، جوان ١٩٩٤، ص ٧٩.
- ١٥- نفسه، ص ٨٤.
- ١٦- بو طيب، جمال : السرد والشعري في « مخلوقات الأشواق الطائرة » لادوار الخراط، عمان، الأردن، العدد ٧٩، كانون الثاني ٢٠٠٢، ص ٧٥.
- ١٧- الرواية، ص ٥٧.
- ١٨- ما يلحظ على هذا المقطع أن الروائي تفننى به مرتين في الرواية، مرة تحت عنوان «الصفصافة»، ومرة أخرى تحت عنوان « الارتواء

بولد الظلم

- ١- الرواية، ص ٨٩.
- ٢- سليمان، نبيل : المرجع السابق، ص ١٠٦.
- ٣- نظيرة الكثر : التناصية وألف ليلة وليلة، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان ٤١٧، ٢٠٠٦، متاح على موقع اتحاد الكتاب العرب.
- ٤- مدحت الحبار : النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠١، ص ٢٢٧.
- ٥- نفسه، ص ٢٤٠.
- ٦- الرواية، ص ٥٢-٥٣.
- ٧- الحبار، مدحت : المرجع السابق، ص ٣٠٤.
- ٨- الرواية، ص ٤٨.
- ٩- الرواية، ص ٥٤.
- ١٠- راجع : مقدمة الرواية التي جاءت في آخر صفحة منها (ص ١٢٠).
- ١١- راجع : خطبة الهدد على الملأ، الرواية ص ٩٠.
- ١٢- كان الهدد يصيح بعد أن أطلق عليه الغراب الرصاص : «للكعبة رب يحميها»، وهي عبارة تتناص مع مقولة علي بن أبي طالب لابره «للبيت رب يحميه»، أنظر : الرواية، ص ٩١.
- ١٣- الرواية : ص ٢٢، ٥٠، ٥١، ٥٩.....
- ١٤- اختار الروائي في فاتحة الرواية قولاً لأبي حيان التوحيدي يقول فيه : «الهُوى مركبي... والهدى مطلبي... فلا أنا أنزل عن مركبي... ولا أنا أصل إلى مطلبي... أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه المبالغة...»، أنظر : الرواية، ص ٠٦.
- ١٥- الرواية، ص ٥٢.
- ١٦- نفسه، ص ١٢٨-١٢٩.
- ١٧- نفسه، ص ٦٣.
- ١٨- نفسه، ص ٥٦.
- ١٩- نفسه، ص ٢٩، ٢٣، ٨١.
- ٢٠- نفسه، ص ١٢٤.
- ٢١- فتنة السرد والنقد، ص ١٠٦.
- ٢٢- نفسه.
- ٢٣- الرواية، ص ٤٢.
- ٢٤- نفسه، ص ٤٤.
- ٢٥- راجع المقاطع التالية : أنا والمدينة (ص ٠٨)، الصفصافة (٤٥)، الارتواء بولد الظلم (ص ٨٩)، حسناي وهي من القصائد التي كتبها الغريب في حبيبته نون (ص ١٢٠)، دثريني (ص ١١٩)، أغنيتي الجريحة (ص ١٢١)....
- ٢٦- فتنة السرد والنقد، ص ١٠٩.
- ٢٧- هذا القول لإبراهيم عبد الله أخذته نقلا عن : محمد عبد الحليم فنيح : شعرية السرد الروائي - قراءة في روايات صلاح والي
- ٢٨- تكررت هذه اللازمة عددا من المرات في النص الروائي كوصف ألحقه الناص بالمدينة، وقد نهض تكرارها بوظيفتين أساسيتين هما : خصوصية ما تنص عليه بالمدينة دون غيرها من الدارجين فيها، إضافة إلى بيان حق الراوي على كل ما تقوم به المرأة المومس من ممارسات لا مشروعة جهارا نهارا ودون حياء.



يتحدث مع قارئه الآن، فهو يتحدث معنا بطريقة مباشرة دونما عوارض أحيانا ودونما حياء أحيانا كثيرة، يخاطبنا وكأننا نجلس معه حول طاولة إحدى حاناته التي يحب ويتذكر.. يتذكر أدق التفاصيل الحياتية الصغيرة كاشفا عن مكابذاته إزاء ما كان يلاقيه من الم وجوع وعوز وهو يبحث عن الأعمال والمساعدة فيقول: «إلا أنني أدركت أن المرء بعد أن يمضي قرابة الثلاثة أيام في شبه جوع تام يكف عن الإحساس بالجوع. فالمعدة تتقلص والتشنجات المعوية تهمد، ويهبط عليك الله أو كائن ما خفية ويرزقك بما يسكن الألم فتجد نفسك تغوص بشكل غريب وبطريقة مبهمة تماما في حالة من السكينة، وهذه الحالة مثالية لممارسة التأمل في الأحداث الماضية أو الحاصلة أو القادمة على التوالي...» وفعلًا وعلى طول سلسلة أحداث الكتاب التذكارية يتأمل ويليامز خلالها أدق التفاصيل الصغيرة في علاقاته وتحديدًا الأولى منها في فترة المراهقة، وما صاحب تلك الفترة من مغامرات شاذة من علاقات صداقة كانت قد استمرت مع ويليامز طوال سنوات حياته كلها وباعترافه نفسه وعلى طول صفحات مذكراته هذه.

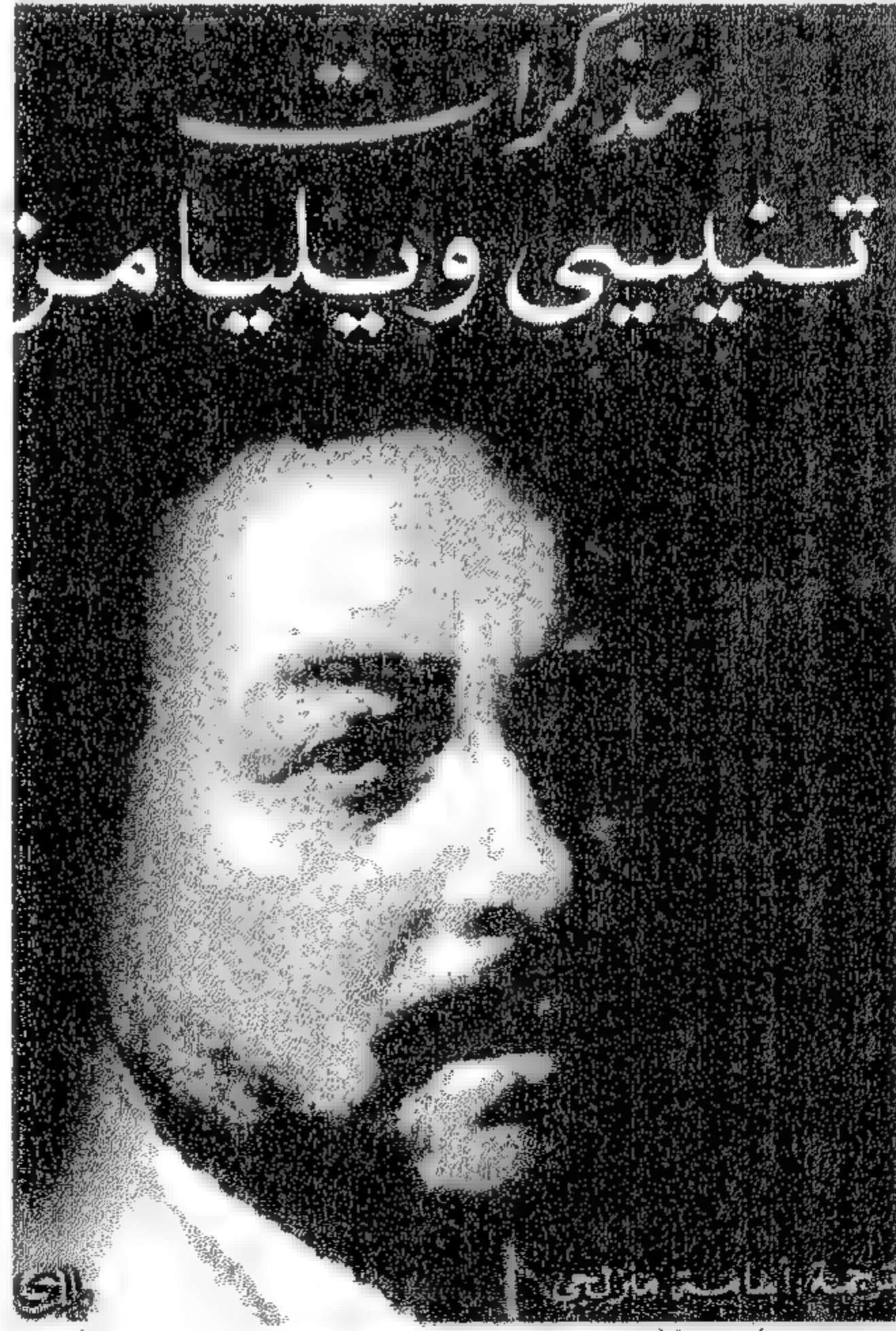
بدأ ويليامز بكتابة مذكراته وهو في العقد السادس من عمره وتحديدًا عام ١٩٧٢م ولغاية عام ١٩٧٥م بمعنى أنه وفر له فسحة زمنية كافية كان من شأنها أن ترصد كل هذه الأحداث والتحويلات والمراحل الحياتية المتشعبة وعلى نار هادئة، لأنك تشعر وأنت تقرأ الكتاب أن المؤلف ربما اصطفت أمامه مجموعة أوراق استذكارية كان قد خطها حين وقوع حوادثها، والا ما معنى أن يحدد لك كل شيء عن الحدث، مكانه وزمنه وهوامش تفصيلية جاورت الحدث نفسه هي من الصغر وأحيانا لا تبدو مهمة جدا برغم دقتها، لدرجة أن تشعر وكأنك أمام سرد روائي تخيلي ليس إلا.. إلى جانب اعتراف ويليامز نفسه في أنه وجد مشقة كبيرة في أن يضع أحداث مذكراته هذه وفق تسلسلها التاريخي بسبب حجم مساحاتها الزمانية والمكانية وتعدد تداخلاتها بجانب تناقضاتها وغرابة وحساسية الأعنف منها.. لذا كانت أسماء مسرحياته هي الفاصل الأبرز

مذكرات تيسي ويليامز ..

اجتراف كاتب المسرح

د . محمد حسين ديب

شيء بعد كل شيء.. سوى كتابة المذكرات وانتظار الموت.. هكذا يلجأ الكثير من الفنانين والأدباء إلى كتابة مذكراتهم بعد توقف الطاقة لديهم وينوعونها الجسدية والروحية بوصفها المنبع الأصلى لمسيرة حياتهم التي توقفت، ويجب أن تتوقف يوما، ليضعوا النقطة الأخيرة في سطر منجزهم الإبداعي الأخير.



تيسي ويليامز، الكاتب المسرحي الأميركي، واحد من الذين ذهبوا لسرد مذكراتهم وفي كتاب خاص صدر مؤخرا عن دار المدى للثقافة والنشر بعنوان (مذكرات تيسي ويليامز) ترجمة اسامة منزلجي، لنعرف بان المسرح كان الشيء الوحيد الذي أنقذ حياة ويليامز حقا.. حياة ملؤها الجوع والتنقل وعدد لا يحصى من العلاقات الاجتماعية والفنية والصداقات المتنوعة والمتحولة فضلا عن علاقات ويليامز النسائية

السافر والذي لا يخلو من الاستمتاع المطرد..» ويليامز في سرده لمذكراته يبدو وكأنه

منها والذكورية وبشذوذية معلنه وصريحة.. فعلا أن هذا النوع من الكتابة لم يكن لأسباب مادية بحسب ويليامز نفسه بل هو «ذلك البوح الذاتي

بين الأحداث وبها يمكن الاستدلال الى زمن وقوع الحدث الذي هو نفسه وقت تأليفه لتلك المسرحية وهي سنوات وعنوانات معروفة لدينا لشهرتها أولاً وتداولها ثانياً.

« إن المسرحيات تتحدث عن نفسها.. جملة يكررها ويليامز بصيغ مختلفة فهو لم يرد الحديث او الاستدكار هنا الكتابه عن المسرح وفن المسرح وهذا ما يميز هذه المذكرات عن مثيلاتها فعلاً.. فهو يقول: « اعتقد أن هذا الكتاب أشبه بتنقيس عن مشاعر تطهيرية بالذنب.. في الواقع لا أستطيع أن أؤكد لك أن هذا الكتاب سيكون عملاً فنيا ولكنه حتماً سيكون عملاً طائشاً، بما أنه يعالج حياتي الراشدة.. وطبعاً كان في إمكاني أن أكرس هذا الكتاب بمجملة لنقاش فن المسرح، ولكن أما كان ذلك أمراً مضجراً؟.. أخشى أنه سيضجرنني حتى الموت، وكان سيفقد كتاباً قصيراً، قصيراً، لا تضم كل صفحة منه إلا على ثلاث جمل ومساحات هوامش واسعة جداً. إن المسرحيات تتحدث عن نفسها.. »

إن هذه المذكرات جاءت لتؤكد حقيقة أن المبدع الحقيقي لا يجيد الحديث عن منجزه الإبداعي ذلك أن الإبداع المنجز هو الذي يتحدث عن نفسه وأن حاول أحياناً صاحبه أن يتحدث عنه إلا أن للإبداع حديثه الأصل.. فهذه المذكرات كانت بمعزل تام عن منجز كاتبها الإبداعي إلا ما يمر ذكره عن مسرحية ما، لارتباط تلك المسرحية بحادثة استذكارية تكون لها علاقة مباشرة بموقف معين ويحدث سابق اقتضى التوقف عنده.

« إن كل العلاقات الحميمة تتحول لاحقاً الى قصائد جميلة.. » يقولها ويليامز وهو يسرد الكثير من علاقاته الحميمة فعلاً مع كبار الممثلين والممثلات، المخرجين والمنتجين والكتاب وغيرهم الكثير جداً ممن جمعتهم أيام صداقة عمل وإبداع وسفر وسكن في فنادق في مختلف المدن حيث تقتضي الحاجة والمعيشة وحيث يتم عرض مسرحية جديدة لويليامز أو حيث البحث عن ممثلة أو ممثل جديد لدور جديد.. فنشير الى بعض ممن يذكرهم وليامز في مذكراته أمثال: (آنا مانياني، ممثلة إيطالية سينمائية ومسرحية) و (سكوت فيتز جيرالد، روائي أميركي

شهير) و (بول باولز، روائي ومؤلف موسيقي أميركي) و (اليانور ديوز، ممثلة إيطالية) و (سارة برنار، ممثلة فرنسية) و (وليم انج، كاتب مسرحي أميركي) و (ليونارد برنشتاين، مؤلف موسيقي وقائد اوركسترا أميركي) و (فيفيان لي، ممثلة بريطانية) و (مارلون براندو) و (نوبل كوارد).. الى جانب لقاءات ويليامز مع أشهر الكتاب والروائيين أمثال همنغواي وسارتر وسيمون دوبو فوار.. كذلك مقابلاته لفيدل كاسترو بعد انتصار ثورته وتحديداً بعد أن لاقت مسرحية (قطعة على سطح من الصفيح الساخن) نجاحاً عالمياً.

ولقد افرد ويليامز صفحات متعددة عن علاقته بالمخرج المسرحي إيليا كازان وعن كيفية تبنيه لإخراج وإنتاج أهم مسرحياته، فيخاطبنا ويليامز بالقول: « أرجو أن تتذكر أيها القارئ.. إنني قادر تماماً على أن أكون مجعفاً.. إنني لست مجعفاً عن عمد لكن اعتقد أنه لا أحد عرف قط، باستثناء إيليا كازان، كم كان عملي مهما بالنسبة إلي واني تعاملت معه على هذا الأساس أم هل أقول مع مؤلفه بالتعاطف الوجداني اللازم... وفي مكان آخر يدقق ويليامز في وصف عمله وعلاقته مع كازان فيقول: « لقد فهمني كازان فهماً مذهلاً بالنسبة الى رجل مثله تختلف طبيعته على طول الخط مع طبيعتي. لقد كان أحد أولئك المخرجين النادرين الذين يريدون من الكاتب أن يكون متواجداً طوال فترة التدريبات، حتى أثناء تلك التي يجمد فيها العمل. وبين حين وآخر كان يدعوني الى الصعود الى خشبة المسرح لكي أبين إحساسي بالطريقة التي يجب بها أداء جزء ما... »

وتجدر الإشارة الى لجوء ويليامز الى الأسماء المستعارة لعدد غير قليل من أصدقائه وصديقاته تحاشياً للإحراج على حد تعبيره، ذلك لأن الذكريات المسروقة فيها الكثير من الخصوصيات التي تتعلق بذات الشخص وكرامته وربما سمعته الاجتماعية والأخلاقية كذلك.

أما ذكره لمسرحياته العديدة بسنوات تأليفها فوجدنا أن هناك عدداً من هذه المسرحيات لم يُترجم الى العربية لحد الآن في حين أن هناك مسرحيات ترجمت أكثر من مرة، فمن هذه المسرحيات نشير الى: مجموعة

الحيوانات الزجاجية / عربة اسمها الرغبة / قطعة على سطح من الصفيح الساخن / النوع المتملص / شموع في الشمس / القاهرة شتغهاي بومباي / صيف ودخان / التطهر / وشم الورد / ليلة الاغوانا / مملكة الأرض / معركة الملائكة / صرخة.

بعد كل مرحلة يتذكرها ويليامز من أولها الى آخرها يحاول أن يوجه نقده لتذكره لها فتراها يقول: « كم من أشياء تافهة يجب تدوينها في سجل الحياة، لا بد أن هناك الكثير فيما بين السطور مما هو أجدر بأن يحفظ في الذاكرة، لكنه ولسبب مبهم يبقى في حالة ضبابية في حين يعود السطح الخارجي للتاريخ بوضوح اعني بوضوح نسبي الى الذهن.. »

لم يفكر ويليامز لحظة أن يتخلى عن كتابته للمسرح، لأنه سيصاب حتماً بحزن بالغ اشد عليه من ذلك الحزن الذي يثيره الموت.. لقد وجد في المسرح وفي احتراقه للمسرح ملاذ الدائم والأوحد والابقي.. والا فماذا يعني أن تكون كاتباً؟ يجب ويليامز: « يعني أن تكون حراً.. وأن تكون حراً.. يعني أن تتجز حياتك... ». فأنجز ويليامز حياته التي أصيب في أخريات سنينها بسرطان الثدي الذي نادراً ما يصيب الرجال.. ولا شيء بعد كل هذه الأشياء وغيرها الكثير سوى الانتظار، وحتى أثناء هذا الانتظار يصر ويليامز على متابعة العمل والبحث عن أصدقاء جدد.. لننتهي معه بعد هذا السرد لأبرز أحداثه الحياتية ووصفه بأفضل ما استطاع وبدون ترجيمات قانونية شخصيات حياته الدرامية.. الى موقفه من الموت بقوله: « إن كل فنان يموت ميتتين، ليس فقط موته كمخلوق مادي وإنما أيضاً موت طاقته الخلاقة، فهي تموت معه.. »

يقع الكتاب في ٢٥١ صفحة من الحجم الكبير، مسند ومدعم بالعديد من الصور الفوتوغرافية التوثيقية التي تجمع مؤلفه مع العديد من المشاهير والأصدقاء فضلاً عن صور لبعض مسرحيات ويليامز التي أخذت شهرة عالمية واسعة.. فهو كتاب جديد بالقراءة.

♦ كاتب من العراق

البريد



أرخبيلات الفقر والضياع. هو الثيمة الأساسية لرواية عبده جبير. ثم تأتي الثيمات الصغرى التي تتحلق حول الثيمة الأم. كما أن الشخصية الأساسية (رفعت الجمال) تتحلق حولها شخصيات عديدة أهمها النساء اللواتي يوجه إليهن رسائله (الرواية في مجملها صوت واحد بضمير المتكلم يخاطب نساء بعيدات عنه في وطنه الأصلي مصر) ثم هناك الشخصيات المهاجرة التي تفاعل معها رفعت الجمال أو استشهد بتجربتها المأساوية. هذه الشخصيات برمتها تعيش فصاما حقيقيا بين أجسادها المهاجرة وروحها العالقة في الوطن.

شخصيات الرواية تعيش، بمختلف أنواعها فصاما آخر ما بين محاولة الاندماج والانفصال الذي يحدث في اللحظة ذاتها التي يعيشها المهاجر بين هنا وهناك. وقد قدم عبده جبير صورة دالة على هذا الفصام من خلال شخصية بطله الأساسي رفعت الجمال الذي يعاني من صراع متفاقم ما بين الرغبة وتحققاتها، تلك الرغبة المقموعة بالآليات الاجتماعية وتمثلاتها.

ولعل أول رغبة تتمظهر في الرواية كإشكالية وجودية تتمثل في الرغبة في الكتابة. كتابة الرسائل كمخرج أو مهرب من صراعات يومية تحول دون تنويع الإحساس الإبداعي والذوق الفني من التحقق الفعلي. يحاول رفعت الجمال أن يكتب رسائل إلى ولاء أو ضحى أو نهى أو إلى الآخر موضوع الرغبة الحميمي والعزیز المنال بصفة عامة. لكن محاولاته لخلق شعرية للحياة تصطدم بإكراهات وعوائق شتى.

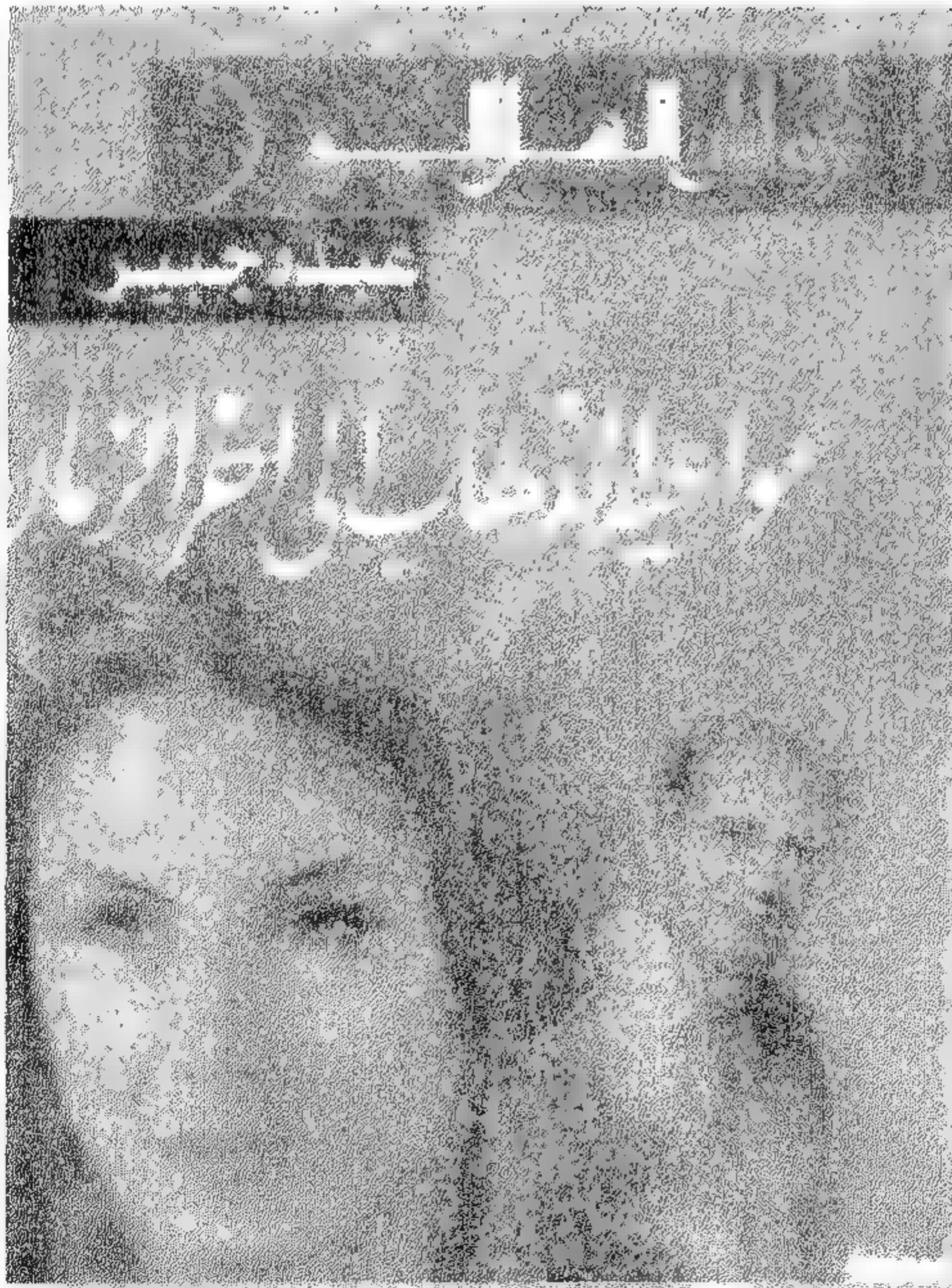
(أعتقد أنني في هذه اللحظة، في هذه اللحظة

بالذات، قد توصلت إلى حل:

أن أكتب رسائل إلى معارفي، أصدقائي، حبيبي (عشيقتي بالأحرى) وخطيبتى السابقة، التي لم تستطع

فسيفساء الفاجعة في رواية (مواعيد الزهاب إلى آخر الزمان) لعبده جبير

سعيد بوكرامي*



١- الطرد النفسي والرمزي

تشكل رواية القاص والروائي المصري عبده جبير الأخيرة (مواعيد الزهاب إلى آخر الزمان) إضافة مميزة إلى السرد العربي، فبصمتها تتعمد الاختلاف والتفرد في اللغة والتشكيل السردى. أما الموضوع، موضوع الهجرة، فهو شائع ومتداول وتناوله أكثر من كاتب قديما وحديثا: الطيب صالح، سهيل إدريس، إبراهيم عبد المجيد، عبدالله العروى وغيرهم).

تتصهر بنية الرواية السردية في لحمية اغترابية لكائنات احتباسية تعيش عوالمها الكارثية وتتفاعل معها بعنف وجموح تارة وباستسلام واستنزاف تارة

أخرى. تتحدث الرواية إذن عن الإنسان العربي المعاصر وهو يقطع قطعا من لحمه ليقتات منها أو يبحث عن أقرب وسيلة استهلاكية ليدمر فيها أحلامه وعنفوانه.

إن الطرد النفسي والرمزي الذي يتعرض له المهاجر في الوطن العربي لأسباب شتى بحيث يقتلون من وطنه اقتلاعا أو من المهاجر الآسيوية:

الانتظار طويلا، فتزوجت،

وإن بقيت العلاقة قائمة بيننا. كتابة رسائل كل يوم ستفيدني على الأرجح،

ربما خلصتني من هذا الذي ماذا يمكنني أن أسميه؟ (ص ١٠)

طبعاً، هذه الذريعة هي وسيلة مزدوجة بين المؤلف والسارد فكلاهما اتفقا على أن هذه الصيغة السردية وسيلة ذرائعية مناسبة لتحقيق المنجز الروائي بالنسبة للمؤلف والتتفيس عن النفس وعرض الهموم والأحلام والخيبات بصوت ذاتي وجمعي في الوقت نفسه بالنسبة لبطل الرواية.

يضع رفعت الجمال نفسه أمام اختيارين إما العودة إلى مصر أو كتابة الرسائل ويختار مكرهاً الحل الثاني:

(لقد فكرت في العودة إلى مصر، لكن هذا لم يبد حلاً

(كيف لي وأنا هناك أيضاً فكرت طويلاً في العودة أصلاً إلى عصر أختاتون نفسه؟...

فقد جئت إلى هنا، إلى الكويت (لا أقول ربما للبحث عن روعي في الصحراء،

فلدينا هناك صحراء لا نهاية لها) لكن هرباً من تلك الحال. ربما لا أعرف (ص ١٠-١١)

(الأفضل أن أبدأ الآن، سأكتب الكشكول الذي أهدتني ضحى (ولنسمها سعاد حسني) خطيبتي السابقة) ثم أفرغ الرسائل في الأوراق عند الإرسال. (ص ١٢)

ويمكن ملاحظة صراع رفعت الجمال مع حياة الهجرة وهروبه إلى كتابة الرسائل كنوع من التعويض اليائس:

(ووجدتني أخرج الصندوق، أقصد الكشكول الصغير الذي كانت ضحى قد أهدتني؛ وقلت إن من الأفضل أن أواصل كتابة الرسائل التي علي أن أكتبها.. (ص ٤٧)

السارد / البطل مدفوع دفعا إلى الكتابة كي ينفلت من طقوس المادة على درب الضياع والموت. لأنه في

يحاول السارد المصاحب للشخصية تقديم صور عن حياتها متنوعة ومتنافرة لكنها متوحدة في مصير واحد

بحث دائم عن (طقوس الروح على درب الخلاص (ص ١٣١).

٢- شخصيات اغترابية مقنعة

يبدو واضحاً أن شخصية الرواية الأساسية ومعها شخصيات أخرى محاصرة بكل ما يدفع إلى استدعاء المكبوت كنتيجة لسلطة قهرية وإظهاره بتمثالاته وكوابيسه وهلوساته ومحاولات إشباعه التي غالباً ما تكون فاشلة أو منحرفة أو شاذة عن القوالب المتعارف عليها لأن حياة المهاجر في بعض البلدان الخليجية على الخصوص تلزمه ما لا يلزم فيغدو المهاجر محاصراً ومنمطاً بل مؤطراً داخل قوالب أخلاقية تظهر حياة اجتماعية سوية وتبطن أخرى غير سوية.

وعلى هذا المنوال يحاول السارد المصاحب للشخصية تقديم صور عن حياتها متنوعة ومتنافرة لكنها متوحدة في مصير واحد من الإنكسار والسخرية ويبدو لي أن إقحام الوثيقة الصحفية المكتوبة والمرئية واستخدام الصورة الفتوغرافية في (باب ثياب المصور) واليوميات في (باب في ثياب الأيام) من الرواية له ما يبرره خاصة وأن هؤلاء المهاجرين يقدمون كضحايا ناجين من حادث سقوط طائرة وهو حدث يفترض تقنية الريبورتاج أما اليوميات فهي وسيلة أعمق لتفسير الحالة الإنسانية في جوانبها لأنه رغم ما توفره لغة الرسائل السابقة من فرص البوح والمساراة إلا أن السارد يجد نفسه مضطراً إلى استعمال لغة الأقنعة. بيد أن لغة اليوميات تسمح بتشفير الأفكار وعرض العواطف الحقيقية اتجاه الآخر. وبالفعل فقد

قدم السارد/ الشخصية شخصياته وفق لعبة الأقنعة إذ يصرح بالإسم المتخيل ثم يضممه باسم افتراضي (رفعت الجمال الاسم المستعار أما الحقيقي فهو رفعت محمد).

(ها أنذا بعد لحظات أكتشف أنه ليس بقدوري أن أذكر الأشخاص بأسمائهم (الحقيقية أعني)، سأكون، إذن مضطراً إلى وضع أقنعة على وجوههم (ألسنا في مسرح؟) كل واحد، كل شخص، كل واحدة، ما يناسبه، ما يناسبها، وكلا وحجمه، سواء هن أو هنالك؛ وهذه اللعبة تستهويني على أية حال...)) تلبس الناس أسماء أخرى (من أسماء المشاهير حتى تكتمل لعبة الإخفاء- لعبة الأقنعة) ستكون لعبة مسلية، وأنا لا أجد أمامي حلاً آخر سوى أن أتسلى، ربما حتى يعود إلي عصر أختاتون، حيث كان الناس يستحمون مرتين في اليوم. أنا أتسلى بالفعل، بقدر ما في هذا من طمأنة للنفس، بقدر ما هي وجهة نظري في الحياة، بدأت على هيئة وهم، ثم اعتدتها حتى أصبحت طريقة نظر. (ص ١١)

٣- صور الفاجعة.

يقدم السارد شخصياته كشبكة من العينات الفجائية المستلبة بالدهشة:

. دهشة الشرخ القائم بين الذاكرة والواقع المهاجر إليه.

. دهشة المعيش الرتيب والمتزاحم بآلاف الصور الكارثية والجنسية.

. دهشة الاستعداد للسفر وسرعة العودة منه.

. دهشة اللقاءات الغرائبية التي قد تقضح المسكوت عنه.

. دهشة النجاة السورالية من الموت في حادث مميت كسقوط طائرة مثلاً.

لكن شخصيات الدهشة الأخيرة لا تقدم كعوامل فاعلة في سيرورة السرد بل كعوامل إخبارية أي تحصيل حاصل، مجرد جرائم وكوارث تقترب في حق المهاجر ويقدمها الإعلام ببرود وحياد. وكأن الفاجعة في المهجر وبعيدا عن الوطن لا تعدو أن تكون مجرد خبر صحفي عابر تمحوه المسافة وضغط الحياة وتدفق مئات الصور المماثلة أو





بدوره يفترض البوح والمسارة البصرية والجوانية.

لقد حرص السارد / البطل على وصف شخوصه على المستوى الخارجي : (لهائهم وراء الجنس التعويضي للخطيبات والزوجات بواسطة القنوات الفضائية وأشرطة الفيديو أو الخدمات الآسيويات أو سقوطهم ضحايا حمى الشراء والاستهلاك) أما على المستوى الداخلي يحضر الجانب النفسي للشخصيات المتأزمة والمنكسرة بنتائج صراعها مع الزمان والمكان ويرد بأحاسيس الرفض للزمان المقيت المتحول ببشاعة نحو الضياع والتراجيديا والانفصام ما بين مكانين متناظرين: الوطن المهاجر منه والبلد المهاجر إليه. الأول لا يقبل جسدك إلا مسجى بالموت الفعلي أو الرمزي والثاني لا يقبل جسدك إلا آلة تستنزف حتى النخاع ثم تشحن للتخلص منها مفرغة من جوهرها الإنساني.

غابت أصوات الشخصيات ومستوياتها الشعرية لكن عوضها صوت السرد المزوج والقصامي للسارد / البطل.

وهذا يدعونا إلى القول بأن المؤلف واع بدرجة التبثير التي تثير المستويات السردية بما توظفه من وجهات نظر (ضمير المتكلم/ ضمير الغائب).

يقول البطل : (أنا أتسلى بالفعل، بقدر ما في هذا من طمأنينة للنفس، بقدر ما هي وجهة نظر في الحياة، بدأت على هيئة وهم، ثم اعتدتها حتى أصبحت طريقة نظر. كتابة رسائل ستكون..) (ص ١١)

هناك طموح دفين مشترك ما بين السارد/البطل و ما بين المؤلف الافتراضي /المؤلف الحقيقي في تحويل البصري إلى مكتوب أو مرئي فتارة يدون رسائل و تارة أخرى يلتقط صورا افتراضية أو يعلم أن يصير رساما فقيرا يعيش بين البسطاء.

هذا الحلم بتدوين الزمن الضائع في عصر الفاجعة يهيمن على رواية عبده جبير ويدخله ضمن حلقة الروائيين الضائعين المغتربين في الوطن العربي بين فواجع الأمس والحاضر وما ينتظر العرب من مستقبل غائم .

يمكننا أن نستنتج أن رواية عبده جبير تعتمد نظاما سرديا دقيقا وليس مجانيا كما قد يعتقد البعض

وفي العمق البنائي لرواية قد تبدو مجرد بديهيات الموضوع. لكن عندما تغدو الرواية برمتها إحياءات وموتيفات بصرية وتصويرية مرتبطة بالأبعاد المعرفية والإنفعالية والإيديولوجية.

تزودنا الرواية بقرائن عديدة رغم أن السارد / البطل يوهمنا بسيطرة هاجس التدوين لكن هذا التدوين برمته يكون من مشاهدات تسرد بصوت سارد متكلم يرى وينفعل ويبدى رأيه ويلق. بل إن السارد / البطل يصرح بموتيفاته التبثيرية:

(سأكتب فعلا، سأشرح بالتفصيل كل ما هو عليه حالي، لا بد يا ولاء أن أوضح لك الموقف على الآخر) (ص ١٥).

وجهة النظر هنا واضحة، فهي تعليقات تفصيلية عن مشاهدة ومعايشة. وفي مقام آخر يمهد لما سيصبح موتيفا أساسيا للسرد التالي:

(تذكرتك يا نهى، الآن، على الرغم من أنني لم أفكر فيك كثيرا طوال الشهور الماضية، تذكرت أنك قلت لي شيئا عن عيني، ياساتر، أنت لا تقوت شيئا، ياساتر، عيناك تخترقان الملابس، تتشن على الأماكن الحساسة، أنت خطر جدا، عيناك تجعلاني أرتعش). (ص ٩٤)

وهذا سيدفع البطل إلى استعادة رغبة دفينة في أن يكون مصورا فتوغرافيا وهي ذريعة أخرى تخلق معادلة صعبة بين التبثير والسرد، رغم أن الرواية مصوغة بضمير المتكلم الاسترجاعي تارة والاستباقي تارة أخرى.

فإن صراع البطل مع الزمن المنفلت بعنف داخليا والمستعرض خارجيا برتابة قاتلة يفرض عليه اللجوء إلى تخزين الصور وتدوينها بعفوية وتلقائية كتابة الرسائل أو اليوميات. وهذا

المدججة أي أن الكارثي عند المهاجر هو العادي والمألوف وما هو غير عادي أن يعيش المهاجر حياة طمأنينة وكرامة. يمكن القول في هذا الحيز إن المؤلف توفق في تشكيل متخيله السردى بما هو ذاتي وغيري وخيالي وواقعي وشعري وصحفي. (لا ننسى أن المؤلف الحقيقي عاش التجربة نفسها حين كان يشغل في الكويت)

تصبح شخوص الرواية بناء عليه مجرد علامات عن عالم الهجرة والمهاجرين عامة والمصريين في الخليج خاصة وتكتنف دلالاتها الكارثية حين تعم الحرب (المقصود هنا حرب الخليج) أو الكوارث الطبيعية فيكون الوضع شبيها بيوم الحشر المجسد في الباب الثاني بلغة سردية تناصية مع نصوص تراثية تحدثت عن نفس الثيمة وهي وقفة نفسية لديمومة صوت المتكلم المتسارعة والمتصادمة والمناجية في الباب الأول الأطول في الرواية. وهي أيضا وقفة شعرية تستعرض أحوال المهاجرين في الكويت بعد الغزو العراقي ونتائجها الفظيعة والمأساوية على الكويتيين والمصريين على حد سواء.

عند هذا الحد يمكننا أن نستنتج أن رواية عبده جبير تعتمد نظاما سرديا دقيقا وليس مجانيا كما قد يعتقد البعض. الأبواب مترابطة ومتكاملة يوحدتها صوت السارد/الشخصية. وهي تتشكل على النحو التالي:

١- السارد + البطل = المؤلف الحقيقي + المؤلف الافتراضي
٢- السرد + الرسائل = الكتابة + الرواية.

٣- المسرود له + المرسل إليهن. = القارئ الافتراضي + القارئ الحقيقي. وبالتالي فتحقق الرسائل/ الرواية لا يتأتى إلا من تحقق الرغبة في مواجهة ظروف الهجرة وظروف الكتابة وهذا لا يتحقق بدوره إلا بالشروط الإنسانية المتعاقد عليها وعلى رأسها حرية الحياة وحرية الإبداع.

٤- الموتيفات السردية

تعتمد الرواية أيضا التبثير كمكون سردي وجمالي أو ما يسمى بزاوية النظر أو وجهة النظر. وهي بالنسبة للسارد إحدى الذرائع الأساسية للسرد

وميض

سماء علي الصباحي*

سوى المغفلين.. لذا انشغلت عنك بك.. كتبت رسائل مطولة لك واحتفظت بها لنفسي.. مجرد محاولة بائسة لتهدئة النفس التي هاجت بحبك.. أو هي الرغبة في رؤيتك أمامي متمثلاً بكلماتي التي يخطها قلبي بدافع من قلبي، لألجأ إلي كلما أردت ذلك..

وفي خضم هذا كله أدركت أنني وقعت في حبك من أعلى رأسي حتى أخمص قدمي.. وعندما لاحظت تهريك وتصلبك عن المشاعر التي أمنت لك حبي.. حاولت الهروب منك وتجنب رؤيتك لكنني فشلت.. فنحن لا نقع بإرادتنا.. وأنا كما قلت وقعت في حبك. وكلما حاولت التخلص من شباك حبك، أعدتني بأسلوبك الغامض اللئيم.. لماذا أخوفاً من أن أنزع عنك لحظة الانتصار وأنت تتركني في قمة تشبثي بك، كما حدث لغيري.. أتذكر يوم سألتك:

- أتستطيع العيش بدوني؟

ابتسمت ابتسامتك الواثقة واقتربت مني حتى كاد وجهك يلامس وجهي، شعرت بأنفاسك وبصوتك العميق وأنت تهمس:

- هل تستطيعين أنت العيش بدوني؟

لم أجب.. خفق قلبي بشدة وهو يتساءل:

كيف عرفت!!

كيف تعرف هذه الأمور!!

كيف تستطيع سبر أغوار هذه النفوس وتدمير ما فيها دون أن يرتج لك طرفاً كيف!!

أي قلب تحمل بين أضلاعك!

لحظات حقدت فيها على نفسي التي تولعت بشخص مثلك وتعلقت به.. شخص بتلذذ برؤية الآخرين يخرون صرعى أمامه.. لم أكن قادرة على أن أحقد عليك.. كنت أعرف أن التي معك أشبه بالمدمن التائب الذي لا سبيل لشفائه إلا بالإرادة القوية وأنا مدمنة بحبك.. واصر الآن على أن أشفى من ادماني هذا مهما تحملت وتكبدت من عناء، فيكفيني ما لاقيته منك.. فقد حان الوقت لأعيش حياتي كما أحب.

فتحت عيني لأجد الهاتف على اصراره.. حملته وضعته نصب عيني.. عازمة على ما وصلت اليه.. ضمنت ساقي إلى صدري بقوة رغم الضعف الذي أشعر به.

والشاشة تومض..

وأنا أنظر..

تومض..

وأنا أنظر...

ولا أدري إلى متى!!

لا أدري من أين والتتني تلك القوة، حتى لا أجيب على الخلوي، وأنا أنظر إلى رقم هاتفك يظهر فيه.. أنا التي حولها حبك إلى روبوت لا يستجيب إلا لصوتك ولا يعيش إلا بخلجاتك، أأبى الآن أن أتزود من أكسير حياتك بضغطة زر صغيرة.

ظلت الشاشة تلمع برقمك وتلح علي بوميضها أن أرد عليك.. كان بإمكانني أن أقفل الهاتف وارتاح من كل هذا، لكنني لم أفعل.. ربما خشية أن تشمر بضغتي أو ربما لأنني ما زلت أكن لك كل المشاعر.. لا أدري بالضبط.. كل ما أعرفه في هذه اللحظة أنني أرغب في التخلص من قيود حبك التي أسرتني.

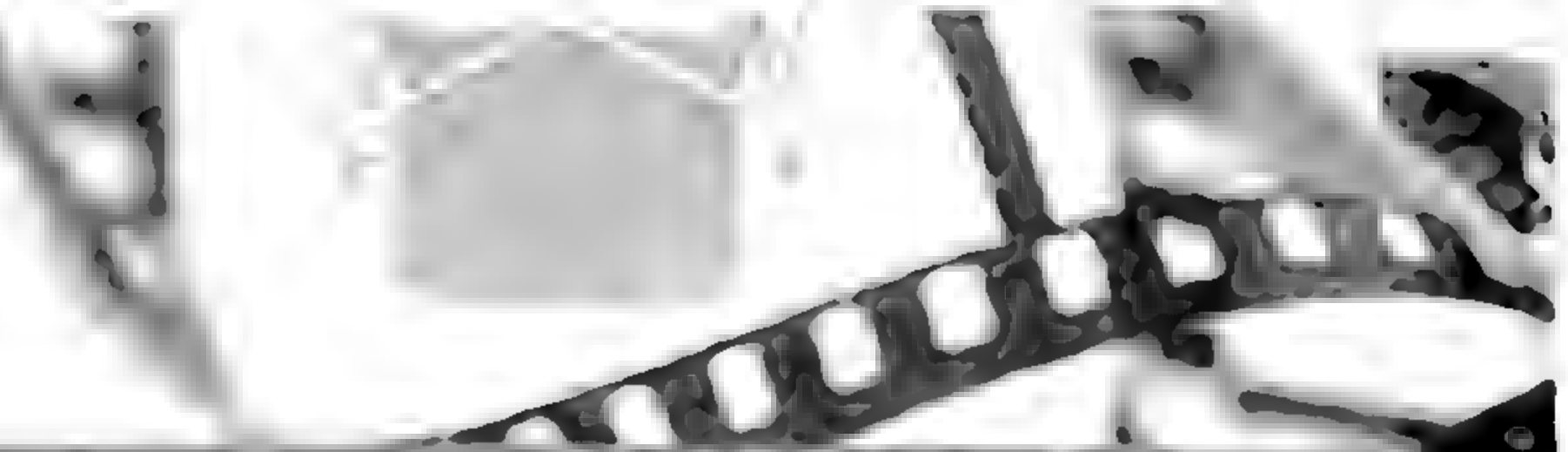
عرفتك قبل أن أراك.. حذرتني منك جميع من عرفوك.. من تلاعبك واستهتارك بمشاعر الآخرين، أو الأخريات لتكون أكثر دقة، عرفت عنك الكثير ما إن وطئت قدماي عملي الجديد، وكان أهمية معرفتك لا تقل أهمية عن معرفة العمل ومتطلباته.. حينها لم أعر أي اهتمام لأي حديث.. فقد كان جل ما أريده في ذلك الوقت هو إثبات جداتي في العمل الذي لم يكن حصولي عليه بالأمر الهين.. ثم ماذا أريد أنا من أسلوبك واستهتارك أن كان الجميع يشيد بعملك وتفانيك.

أغمضت عيني وأسندت ظهري علي قاعدة سريري وأنا أتذكر أول مرة رأيته فيها.. لم ألتق بك إلا بعد خمسة شهور من مباشرتي للعمل.. فالتقسم الذي أعمل فيه نادراً ما يتعاون مع القسم الذي أنت فيه.. يومها التقيت بالشخصية التي تجمع بين الاستهتار والانضباط.. بين اللعب والجد.. بين الحب والد.. فقد كنت ماهراً في رسم الصورة التي تحرص أن تتركها في ذهن كل من يتعامل معك وأدهشني نجاحك في أن تجعل صورتك الزائفة المتناقضة تنطلي علي رغم ما عرفته عنك.

كانت أول مرة أشعر فيها بمثل تلك الأحاسيس.. بل كانت المرة الأولى التي أعرف معنى أن يضع الإنسان رأسه لينام فلا يستطيع ولو لدقائق قليلة.. عجزت تماماً عن وصف شعوري وأنا معك، كنت كلما رأيته، شعرت وكأنني إنسانة أخرى.. إنسانة لا تجد نفسها إلا أمامك.. ظننتها في البداية مجرد لحظة انبهار وستنتهي.. أو مجرد وهم وضعت نفسي فيه وصدقته لسذاجتي.. لكن اللحظة طالت والوهم تحول إلى حقيقة.

لم تنته من ذلك العمل إلا بعد وقوعي فيما حُذرت منه.. ولم يصعب على شخص مثلك إدراك ما كنت فيه.. ربما بسبب ملامح وجهي الفاضحة.. أو بسبب تجاربك وخبراتك السابقة.. فأنت الصياد وما نحن سوى أسماك صغيرة في شباكك.

تغيرت بعد ذلك تماماً فلم أكن أستطيع البوح بكلمة واحدة في حضورك.. كان صوتك يصل إلى قلبي مباشرة دون أية حواجز. أشعر بكلماتك وأحسها بداخلي.. كلمات دافئة، لم أستطع يوماً منعها من مس شغاف قلبي.. ولكن.. بينما كنت أنا صادقة في مشاعري تجاهك وآثار حبك واضحة في معالم وجهي ونظرات عيني، كنت متلاعبا.. بارداً.. شحيح العواطف... ترفض الاعتراف بماهية هذه المشاعر وكأنها جرم لا يقع فيه



أبو صريب، والذي بهيئته هناك ليس فقط الجنيحة التي قد عشت
عقبر القسويق في الفيلم بل ما وراءها من دلالات
حقة الفيلم وطبقاته النفسية

يشتمل المشهد على جملة التفاصيل وهم يهرعون نحو
البناء المحجور بارتفاعات هذوم أهل التبعثان إلى
الأرض لظلم الدين، ولتلك الذين عليهم واجب الجيرة تحت
هذا القاذب في بيته، وتتحرك في مشهد آخر على ولادة
طفل لبيبي ماسي أميرة في روسيا خو ووبرت الكون (التي
لقد شرابين) ويتم الخضوع في بيته جاء ميتا ويتم استبداله
بعض الآخر لأميرة أخرى، ويتنقش على السر عن زوجته
كاثرين (المسلة جوليا ستانفورد التي تتعامل مع الطفل
الجديد دميان على أنه ابنها) وتعرف على أن هذا الطفل
الغريب هو المسيح القاذب، إذ يتنقل (ومن الفيلم خمس
ساعات قادمة تترك دميان في عهد ميلاده فيصير يقوم بوظيفته
بتمشيق نفسها أمام الحاضرين بشكل عذاب حتى وصدام وتحويل
قبل موتها أنها فعلت ذلك من أجل دميان...)

الديبلوماسي ووبرت تورد يصبح صفوا لأعيرا في لندن
بعد طوالت عامسة أملا حتى ياتسحين السائق وكان لغة كوي



فيلم القديس - 1999: قصة عن قدوم المهدى أولاً القديس بالسيح الثاني -
 الثاني ويحتفلون بعد القتل السيح الثاني صاحب الشؤون وتقول بعض
 المذاهب الإسلامية بأن المهدى والسيح شخصيتان واحدة وأن قدوم
 سيح القديس على العالم -
 وأما كانت الحقيقة من الحروب يتفقون على أن الأمر بات واضحاً
 لا بل إن الرئيس الأميركي الأسبق هناك قال ينبغي أن يكون المهدى
 النهائي هو هجرون ضد الشر كما أن الكثير من الأقوال السياسية
 التي تحكم الواقع حالياً في العالم هي نتاج للفكر الديني الذي
 استند إلى تلك المبررة النهائية بتأدية
 ويظهر لنا أخيراً أن السياسة الأميركية قد تسببت منذ بداية
 الألفية الثالثة في تناول الموضوعات الاشتراكية التي تستند إلى
 المبررات الدينية بشكل غير مسجوق وبكل جرأة، والله أعلم ماذا
 تخبر لنا من هجرات قادمة

د. كاتارينا

valhaishtegmail.com



في الفيلم الممثلين مع إصطفاً حبريات،
 محتملة مستعداً ذات بعد ديني رغم أن
 تشارله كان هذا الموضوع الجدلي بعد
 نهاية بعض السطحية وعدم الفوض
 تمسيتها في الأحداث والشخصيات
 المفترضة

رسالة سينمائية جريئة

إذا تحدثنا في الرسالة التي يترجم
 المخرج وقائب النص في اتصالها القيا
 ولا سيما في المشهد الخاص بالفيلم
 فإنها تبدو رسالة جريئة، وقاله
 بسيرة للسياسة الأميركية ليس حالياً
 فحسب بل في المستقبل، فكيفها تقول
 لنا بالاً على العالم أن يرتفع السور
 المقاومة من ابن الشيطان المسيح
 الدجال في قادم السنوات، ولا سيما
 وقد تم تبنيه من قبل المؤسسة الرئيسية
 الأميركية في أعلى هرمها، أي مباشرة
 من الرئيس، وهذا خطراً مباشراً
 وصريح، وكان السبب المؤيد
 في بعض تعليقاتها ذات الطابع الديني
 المسيحي انتقد هذه المؤسسة وتوقع
 شورها المقبلة على السحيين أولاً
 ومنظومتهم الدينية السائلة وعلى
 العالم أجمع

الكل ينتظر المسيح الدجال بكل
 وجل لمنصف ضرورة على التكون، ولكن
 أيضاً ينتظر قدوم المسيح المحلص
 والذي يحل السلام على الأرض ويقتل
 المسيح الكاذب وفي الدين الإسلامي

THE WOMEN

النص المسرحي العبثي، بينما تناول الفصل الثاني اللغات الدرامية في النص المسرحي التراثي.

يذهب الدكتور يونس لوليدي في تقديمه لهذا الكتاب إلى أن مفهوم اللغات الدرامية الذي يدرسه الدكتور محمد أبو العلا، ويطبقه على نصوص مسرحية عبثية وتراثية عربية، يؤكد التكامل بين لذة النص وسحر العرض، حيث يخدم كل منهما الآخر لنحصل في نهاية الامر على عمل درامي متكامل. فاللغات الدرامية من خلال وظائفها وآليات اشتغالها هي التي تجعل الكاتب الدرامي وهو يكتب نصه يتخيله منطوقاً وملعباً.

وفي مدخل الكتاب يذهب المؤلف أبو العلا الى ان الفن المسرحي فن تتجاوز فيه علامات تبدو غير منسجمة، لكن سرعان ما تتواري مرجعياتها المتباينة من خلال الذويان والتوحد في نسق العرض المسرحي (علامات لغوية، ايمائية، إضاءة، موسيقى) ويعمق النص الدرامي في هذه الخصوصية من خلال تقاطعه وانفصاله في الآن نفسه مع خطاب اللغة العادية، وكذا تقاطعه وانفصاله مع الخطاب السردى، أما على مستوى إثبات التواصل أو نفيه فمسألة البحث عن التماثل التام بين النظامين (نظام اللغة ونظام المسرحية) غير ضرورية في هذا السياق، ما دامت العلامة المسرحية فنية بالدرجة الأولى أو يجب أن تكون بالضرورة فنية، حيث علاقتها بالمدلول تتأسس على قرار إرادي.

في الفصل الأول من هذا الكتاب يتناول الباحث قضايا كثيرة منها ما يتعلق بالإضاءة، حيث يذهب الى ان الإضاءة أهم اللغات المسرحية على الإطلاق، وذلك لارتباطها الوثيق بباقي العناصر، وتبعية هذه العناصر للإضاءة على مستوى اقتراح بعض المشاهد، أو تعيين بعضها الآخر، وإلغاء بعضها.

وقد قطعت الإنارة -كما يقول المؤلف- تاريخاً ملحوظاً ابتداء من ضوء النهار في العهد اليوناني، مروراً بالستار الأعلى الحاجب من الشمس في العهد الروماني، ثم إضاءة الخشبة مقابل قاعة شبه مظلمة، فالإنارة بالغاز عام ١٨٢٢م في أوبرا باريس لعرض علاء الدين والمصباح السحري، حيث ستوظف في ما بعد في العديد من العروض على الرغم من رائحتها ومخاطرها، وسيتم انتظار سنة ١٨٧٩ لتعميم استعمال مصباح أديسون سواء في أوروبا أو أمريكا.

وفي الفصل الثاني يذهب المؤلف الى ان البحث في التراث قد اقترن منذ البداية بالبحث عن هوية للمسرح العربي، فقد ساهمت اكراهات سياسية واقتصادية (الاستعمار الغربي للعالم العربي واستنزاف ثرواته) في بلورة هذا الوعي وتسريع وتيرة البحث في التراث كصيغة فنية، وكذا للتأكيد على البحث عن استقلالية النتاج المسرحي الموازي لدرء التبعية السياسية والاقتصادية للغرب.

وقد ساهمت اشكال ما قبل المسرحية - برأي المؤلف - في تحفيز المبدع المسرحي العربي على الرجوع الى التراث - كمنتوج ثقافي ذي قيمة للتباهي - وهو يخاطب الغرب ما دامت هذه الأشكال هي جزء من التمثيل وان كانت ليست بمسرح حيث هذا الاخير أعم من التمثيل.

جملة القول: ان كتاب «اللغات الدرامية: وظائفها وآليات اشتغالها» للدكتور محمد أبو العلا كتاب يكتسب أهميته من كونه بحثاً رصيناً، حيث رجع فيه المؤلف الى عدد من المصادر والمراجع التي اغنت بحثه بالأفكار الجديدة والجادة، ومن هذه الآراء والأفكار ما ذكرناه سابقاً دون أن نشير الى صاحبه الأصلي لضيق المساحة.



إعداد: د. أحمد النعيمي

«اللغات الدرامية»

للدكتور «محمد أبو العلا»

ضمن منشورات أنوان المغربية في الرباط صدر كتاب بعنوان: «اللغات الدرامية: وظائفها وآليات اشتغالها» للدكتور محمد أبو العلا.

يقع الكتاب في (١٣٢) صفحة ويضم مقدمتين ومدخلا وفصلين، حيث كتب المقدمة الأولى الدكتور يونس لوليدي، أما المقدمة فقد جاءت بقلم المؤلف نفسه، بينما تناول الباحث في المدخل ثلاث قضايا هي اللغة الدرامية والتواصل، واللغة المسرحية والدراما، ثم اللغات الدرامية: طبيعتها وخصوصية خطابها النصي. وقد حمل الفصل الأول عنوان: اللغات الدرامية: وظائفها وآليات اشتغالها في

يقول الشاعر في واحدة من قصائده:

«على نجمتي
أن تضيء الفناء بإرث انتظاري
على خيبتني أن تبوء بحبر
قليل الفضول
لأشرب قهوتها كل قصف جديد
وأنسى تفاصيلها
كلما قال سيابها:

حديد؟ لم كل هذا الحديد؟» ص ٩٢.

ولعل مثل هذا المقطع الشعري يشير بوضوح إلى توجهات الديوان الفنية والمضموتية، فمن حيث المضمون تحوم قصائد هذا الديوان حول ما يجري في المنطقة العربية بشكل عام، والعراق على وجه الخصوص. أما من حيث الأساليب الفنية، فيتضح أن الشاعر متمرس في كتابة الشعر، ودليل ذلك لغته الجيدة، وإيقاعاته المتناسقة، وصوره الشعرية ذات الأبعاد الموحية.

وحين يطالع القارئ القصيدة الأولى في هذا الديوان، فإنه سرعان ما يلاحظ الأسلوب القصصي في هذه القصيدة دون أن يتخلى الشاعر عن لغة الشعر وإيقاعاته وأخيلته:

«رجل كان يخيط ثياب الحرب مساء
وينام

ويسمل عينيه الغافيتين

بحلم مسكين

ويسأل عن علم يطلب

في الصين

ويبحث عن أخبار في المذيع

يحدث نجمته بين النهرين

وبابل

عن حرب.. تأتي في آخر هذا العام

وتوغل في الجلد

رجل من ورق» ص ٩

وفي محاولة من الشاعر للوصول إلى الرؤية المثلى، فإنه يوظف التاريخ والأسطورة، واللحظة الراهنة:

«آه.. يا سهم الهواء النازف المغموس في رئتي

وفي الجرح الجديد

أوروك... كم من نجمة تبكي على أوروك في

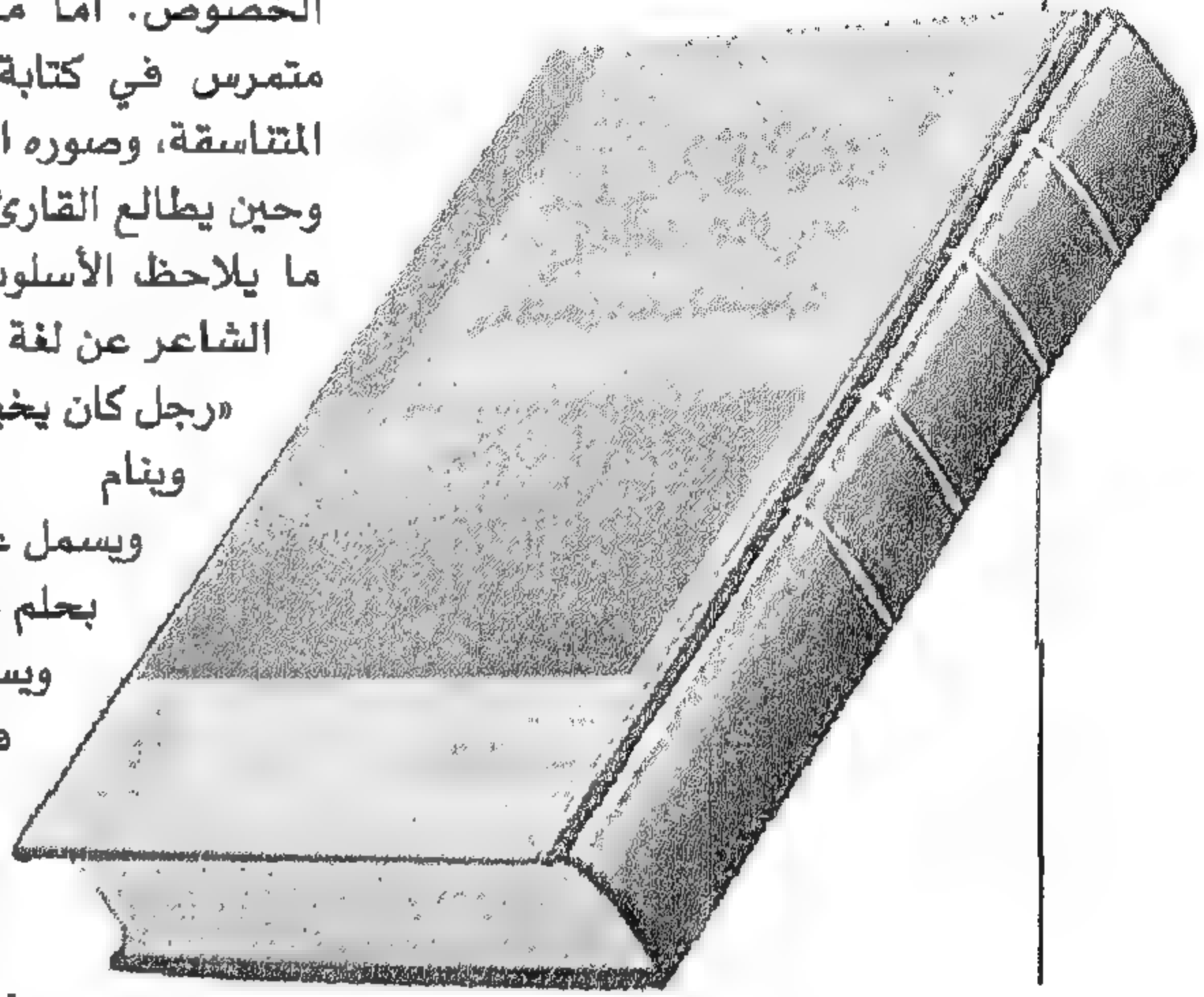
العصف الشديد

وتقول للعشاق دوماً: ذهب القصف فناموا!

هذي المدينة لا تنام» ص ٦٩

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر كان قد فاز بجائزة الشارقة للإبداع الأدبي في دورتها الخامسة، وهي جائزة تمنح للواعدين والموهوبين من المبدعين الشباب، كما فاز بجائزة عبد الوهاب البياتي في دورتها الأولى، وصدر له قبل هذا الديوان: أناشيد مبللة بالحزن عام ١٩٩٨، ويا جبال أوبي معه عام ٢٠٠١.

جملة القول: إن ديوان «أمويون في حلم عباسي» عن خيبات عاشقي ليلي في الحرب الأخيرة» فيه من الشعر ولغته وإيقاعاته وصوره ما يستحق الاهتمام، والوقوفات النقدية من قبل الباحثين والنقاد المتخصصين، فهو يؤشر على شاعر يمتلك أدواته الفنية، كما يؤشر على أنه من بين الأجيال الشابة من يواصل درب الإبداع بجهد واجتهاد.



«أمويون في حلم عباسي»

لـ«عيسى الشيخ حسن»

عن دار الينابيع في دمشق، صدر ديوان شعر جديد بعنوان: «أمويون في حلم عباسي» عن خيبات عاشقي ليلي في الحرب الأخيرة» للشاعر عيسى الشيخ حسن.

يقع الديوان في (١٠٨) صفحات، ويضم ثمانين قصائد حملت العناوين التالية: عن الرجل الذي سكن الحرب، أمويون في حلم عباسي، في انتظار صديقي، قلقون، وردة حمراء الأوروك، إلى ليلي، عن موت لم تكن قبله حياة، ثم: هذا وفي النص أحزان أخرى.

يمكن الحديث عن هذه النصوص بوصفها نصوص المكان، إذ يسيطر المكان على هذه النصوص من أولها إلى آخرها، بل إن الإهداء الذي جاء في بداية الكتاب لا يبتعد عن اهتمام المؤلف بالمكان، حيث يقول المؤلف بالإهداء: إلى كل الذين سفحوا دمهم على تراب بونة الجميلة وكتبوها نصاً جمالياً يرشح بالمحبة، والألفة، والصدق، والأريحية.. وإلى كل المبدعات والمبدعين الذين سكنتهم بونة، وعمدتهم بسحرها، واكتووا بشواظها اللاهب، وظلوا يرددونها نشيداً رعوياً خالداً، ويتفنون بها كالأزمة لا تتي تكبر، وتمتد بعيداً في سماء الابداع والكتابة والجمال».

ويمكن لقارئ هذه النصوص أن يلاحظ أن لغة المؤلف سهلة وسلسلة وجميلة.. أنها لغة ملتصقة بروح المكان وقادرة على قراءته من الداخل والخارج، وهو منذ النص الأول الذي حمل عنوان «ألواح عشقية» يشير إلى سبب التصاقه بالمكان، ومحبه له، وفي ذلك يقول: «عناية لها امتداد روحي في كتاباتي، ومتجلية فيها كمحور لا يغيب، لأن لكل كاتب مدينته، وأنا يشرفني أن تكون عناية مدينتي على مستوى الذات والإبداع، ذلك يأتي من ارتباط نفسي ووجداني مع هذه المدينة التي منحنتي الاستقرار النفسي، وجعلتني أمشي في شوارعها رافع الرأس، أملاً ذاكرتي بصور نسائها البهيات، أقصد البحر، أسرح البصر، وأجمع الشتات، وأغني للذين سيجيئون إلى المدينة، يشدهم الحنين، وما ترسب في الذاكرة من صور المكان، وتجربة الذات» ص ١٠.

ولكي يؤكد المؤلف على أهمية مدينته، فإنه يستقي من الموروث الإبداعي العالمي ما يدعم رأيه، كما يستشهد بشخصيات روائية عالمية، ومن ذلك على سبيل المثال قوله: «جاء في الأثر أن عوليس قد مرّ على هذه المدينة أثناء رحلته المعجائية نحو الشرق، فنزل ببرها، وأكل من خيرات أرضها، وشاهد صباياها الفاتيات وهنّ يدرجن عائذات من الحقول المجاورة لها، وجوههن تشع بالبهجة والحبور، رشيقات القدود، موردرات الخدود، مشعشات النهود.. يفوح من أعطافهن شذى الأزاهر والورود.. فقال عوليس: مباركة هذه المدينة، طوبى لساكنتها.. وسيظل أعزب من لا يتزوج من نسائها» ص ١٥.

وكما حرص المؤلف على رسم العوالم الداخلية والوجدانية لمدينته الأثرية، فقد حرص أيضاً على وصف شكلها الخارجي من شوارع وأزقة وزحام، غير أن المؤلف ظل حريصاً على الإمساك باللغة الشعرية حتى وهو ينظر إلى المدينة من الخارج، إذ يقول: «لعناية سحرها، وبهجتها، لأزقتها طقس خاص، لشوارعها زحمة محبة، لكيثونتها ألق يشي بالفاجعة.. تقصد المدينة القديمة، تسم عراقا الماضي الضارب في العمق، الأبواب، والأقواس، والأزقة الضيقة، تحكي قصة المجد الذي كان بالأمس يوشح المدينة، يسكنه الخيال المبدع، يؤسس للحلم مدائنه وبراريه المليئة بالأشواق وحرقة الأسئلة.. وتبقى المدينة القديمة شاهدة على حضارة ازدهرت، ثم بادت وأندثرت، لكن معالمها وملامحها باقية تدل على عراقا وسودد» ص ٢٩.

جملة القول: إن كتاب «الحالات في عشق بونة» لمؤلفه عبد الحميد شكيل يلج إلى روح المكان، وعوالمه الداخلية والخارجية بلغة جميلة، وأسلوب مشوق.



«الحالات في عشق بونة»

لـ «عبد الحميد شكيل»

ضمن منشورات فرع عناية لاتحاد الكتاب الجزائريين لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الحالات في عشق بونة» لمؤلفه عبد الحميد شكيل.

يقع الكتاب في ثمانين صفحة، ويضم مجموعة من النصوص الشعرية، منها: ألواح عشقية، عين ابنة السلطان: الذاكرة والحلم، متواليات عنابية، الرجل الذي أكلته النساء، الأموات يتفرجون على البحر.. وغيرها.

وكان قد صدر للمؤلف عدد من الكتب، منها: قصائد متفاوتة الخطورة، تحولات فاجعة الماء، غوايات الجمر والياقوت، يقين المتاهة.. وغيرها.

ما تكون إلى لغة السرد، فعلى الرغم من أن لغة القصائد الواردة في هذا الديوان فصيحة إلا أنها لم تتصل بلغة الشعر وإيقاعه اتصالاً وثيقاً، لذلك نجدتها تقول في أولى قصائدها:

«آه لا تسألني
ما لون البحر بعد رحيلك؟
ما شكل البحر بعد رحيلك؟
ما عمق الجرح
اللغة / المعنى؟
فلقد كتبت لك ذات مساء
على صفحات الحزن الملوث بالفرح
ذاك المساء الذي اشتعلت عيناه:
بالشوق والحنين» ص ٦.

ومن الواضح أن مثل هذا الكلام الذي لا يعدو أن يكون مناجاة بين اثنين (امرأة ورجل) يبتعد إلى حد ما عن الصورة الشعرية التي تتزاحم فيها الأخيلة، وتتداخل من خلالها الأشياء والكائنات. ومن ناحية المضمون، سيطرت علاقة المرأة بالرجل، وحنين المرأة إلى رجل محب على قصائد هذا الديوان، غير أن الحالة الوجدانية تجاه الرجل لم تكن واحدة، فالرجل بالنسبة للمرأة قد يعني المرض، والوجع، والطوفان، والخوف:

«حين تعلق بك،
تعلقت الدمعة بعيني،
والمرض بقلبي، والوجع بذاتي،
والطوفان بذاكرتي،
حين تعلق بك،
تعلق الخوف بي» ص ٨.

وإذا ما نظرنا إلى الغلاف الخلفي للديوان سنجد الشاعرة تضع على هذا الغلاف بعض الآراء النقدية هي شعرها، ومن ذلك رأي لعياش يحيوي يذهب فيه إلى أن الشاعرة نادية نواصر تعتبر إحدى الشاعرات المجيدات في المشهد الشعري الجزائري وتجربتها الشعرية لها ألقها الخاص من حيث اللغة والمضمون والحس الشعري، وهي رغم انكفائها على عالمها الشعري استطاعت أن تجعل منه نافذة تطل منها على الحياة.

وتذهب إحدى الكاتبات إلى أن نادية نواصر شعرها رقيق وحبيب إلى القلب، حبيب إلى الرجل لأن فيه أشياء الأنثى، فيه حنين وجوع إلى وطن في حجم ابتسامة طفل رضيع. ويذهب آخر إلى أن نادية نواصر تمكنت من القبض على اللحظة الشعرية في أغلب قصائدها، وهي اسم له مكانته بين شعراء الجزائر.. ويرى آخر أن الشاعرة تكتب النص المثقف، وتدخل في مآهات فلسفية وفضاضات وجودية.

وعلى الرغم من ثنائية المرأة - الرجل في قصائد الشاعرة إلا أن ثمة بعداً وطنياً في هذه القصائد، ومن ذلك على سبيل المثال قولها:

«يسألني البحر وأنا أشق عبابه
وفي يميني خارطة الوطن
وفي يساري فاجعة الشعب
هل أنت في الصحو وحدك سيدتي؟
أنت في الوعي وحدك سيدتي؟» ص ٥٢.
وتقول الشاعرة في قصيدة أخرى:
«هكذا ستغني: بلادي أحبك
من قال أن هواك محال
أنت كل الذي قد يقال
عن الحب أو لا يقال
أحبك يا مكة الحب
يا قبلة العشق
يا كعبة العاشقين» ص ٦٨.



«أشياء الأنثى الأخرى»

لـ«نادية نواصر»

ضمن منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، لعام ٢٠٠٦ صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان «أشياء الأنثى الأخرى» للشاعرة الجزائرية نادية نواصر.

يقع الديوان في سبعين صفحة، ويضم عشر قصائد، منها: الممنوع من الحب، مطارات القلب السرية، أنت مرضي المزمّن، نضرب موعداً للأعراس العربية، فسحة للمتاهة وأخرى للذهول... وغيرها.

وهذا الديوان هو المنجز الإبداعي الرابع لصاحبته، فقد أصدرت الشاعرة من الإبداع: راهبة في ديرها الحزين عام ١٩٨١، وامرأة المسافات عام ٢٠٠٣، وصهوات الريح عام ٢٠٠٥.

يجد المطالع لديوان «أشياء الأنثى الأخرى» لغة أقرب

الأخيرة

غيازي الذبيبة *

التنمية الثقافية العربية

شكلت

الثقافة في العقود الخاتمة للقرن العشرين محورا تداوله السياسيون في العالم خلال نقاشاتهم، دون ان يدركوا مساحة قوة الثقافة، وما تحمله في تضاعيفها من استنهاض للذات الانسانية، التي تتعرض في عصور الاستهلاك والآلة والسلاح الذري والتلوث البيئي والحروب، الى الانتهاك والتمزق واستشراء روح التطرف والهيمنة والارهاب.

وكان تعامل السياسيين مع الثقافة -ولا يزال- مسكونا بهاجس عدم وعي دور الثقافة في تمتين بنى المجتمعات الانسانية، وتطويرها، ولان السياسي آني التفكير، تتحدد مهمته في خدمة لحظة عابرة، فإنه يرى في الثقافة، اعتداء على مهمته، لأنها تسعى الى الصيرورة، لذلك فقد ظلت اقتراباته من الثقافة وما تنتجه، سابحة على السطح، تتطلع الى استدراك مصالح هذا السياسي او ذاك.

أما الساسة العرب، فإنهم لم يتخلوا عن عاداتهم في الاحتماء بتابعيتهم للساسة الغربيين، فيلهثون وراء ما يطلقونه من افكار، ليلتحقوا بها، دون ان يمتلكوا القدرة على انتاج افكارهم التي تشير الى كينونتهم، وتنبع من تاريخهم العريق.

لقد عاش العرب هزائم وانكسارت عديدة في عصرهم الحديث، وكل انهزام كان متبوعا بلحظة انحطاط قاسية في مكون الدولة العربية وبنيتها، ينعكس بدوره على الثقافة، ويحد من طاقتها على البناء وتشكيل وإعادة ترميم الذات المشروخة، وساعد في هذه الممارسة، بعض المثقفين الذين تحللوا من مهماتهم، وجلسوا في مكاتبهم الوثيرة، ينظرون للسياسيين، ويمنحونهم فرصة للبقاء مدة اطول في نشر وعي مضاد للوعي الذي تحققه الثقافة، بمفهومها الانساني والحضاري.

وتحولت التنمية الثقافية العربية الى بحث اقتصادي، يدرس جدوى تسويقنا كشعوب ما زالت غارقة في بئر جهلها للعالم، واصبح بإمكان اي سائح غربي يزور بلداننا ان يعود بمجموعة من الصور والمجسمات التي انتجتها مشاريع التنمية الثقافية في بلداننا، تكشف عن سذاجة باهظة الاكلاف عندنا على المستوى الحضاري في فهم الثقافة وتنميتها، فيما تغزو بلداننا الصحف والمجلات والكتب والدراسات والافلام السينمائية لتلك الدول الغربية، التي تروج لمفاهيمها وثقافتها، وتتعامل معنا كنوع منقرض من البشر، لا يزال يحافظ على ركب الجمال، وتقاليد الاصطياد بالصقور.

وبينما تخلص الغربيون من ترويج انفسهم كشعوب ذات تقاليد، يمكنها ان تصلح كتذكارات سياحية لزائريهم، فإنهم تقدموا في ترويج مفاهيمهم المعاصرة عن الحضارة والديموقراطية والعلم وحقوق الانسان وما الى ذلك من مفاهيم تندرج كلها تحت منظومة قيم العالم الحر كما يطلقون عليها، اما نحن فلم ننتج بعد قيما التي يمكن ان تكون صالحة للاستعمال في العالم، ولم تستطع اكثر صحفنا انتشارا وتوزيعا، تجاوز انتشارها ابعاد من حدود حواصمنا.

لم تكن الثقافة في يوم من الايام مرتبهة للحظة مستعجلة، يتحقق من ورائها ربح مادي سريع، إنها صيرورة كاملة المعنى والاضلاع، تصوغ المجتمعات وتعيد بناءها كلما تهتكت طبقة من طبقات وجودها، ومفهوم التنمية الثقافية على الطريقة العربية، هو انتقاص مريع لانسانيتنا وتاريخنا، وترويج لصورة لا تمنح الثقافة اي معنى، بل تدحرها من مواجهة حاجتنا لان نعيد تشكيل ذواتنا، وصياغة وجودنا في هذا العدم المطبق على ارواح ثلث مليار آدمي.



